

hegel

despre artă și poezie

★★

cultură generală

hegel

bpt a apărut nr. 1000

«„Biblioteca pentru toți" însumează în noua ei serie o mie de titluri. E o realizare care nu poate lăsa indiferent pe nimeni, deși ea nu constituie nici măcar pentru marele public o surpriză. Familiară, am zice, oricui citește românește, prezentă în orice casă „Biblioteca" se edifică și sporește în fiecare lună, în fiecare an o zestre de cultură de-a dreptul impresionantă. Din 1960 de cînd a reapărut într-o formă nouă, cu *Poeziile* lui Eminescu, și pînă la actualul număr 1000, cuprinzînd culegerea de *Literatură populară* a aceluiași, „Biblioteca pentru toți" a realizat un adevărat record de continuitate și longevitate.»

ALEXANDRU GEORGE

«O colecție care își poate revendica, cu mîndrie, aproape 85 de ani de existență este neîndoielnic un act de maturitate a unei culturi. Tocmai această idee o demonstrează din plin „Biblioteca pentru toți", care întrunește cel puțin trei dimensiuni : este cea mai veche colecție de literatură din țara noastră, cea mai populară și de o mare seriozitate prin program și aria de cuprindere a zonelor de interes. Ne grăbim să adăugăm că în lume sînt astăzi puține colecții literare care au o atît de lungă existență și o atît de organic articulată fizionomie culturală... Momentul jubiliar pe care îl trăiește azi „Biblioteca pentru toți" e un prilej binevenit de a dori celor care îi veghează destinele și tuturor colaboratorilor ei să consolideze, prin apariții remarcabile, prestigiul celei mai îndrăgite colecții literare din țara noastră.»

Z. ORNEA



Vol. I – II, lei 10

editura minerva

Ilustrația copertei : *reproducere după Piet Mondrian*

georg wilhelm friedrich hegel

despre artă și poezie

**

SELECȚIE ȘI NOTE
DE ION IANOȘI

BIBLIOTECA PENTRU TOȚI • 1979
EDITURA MINERVA • BUCUREȘTI

SISTEMUL DIFERITELOR ARTE

(individualul)

Opera de artă [...] este în chip esențial o întrebare, un cuvînt adresat inimii care-i răspunde, un apel către suflete și spirite. *(E.*, I, 78)

...dat fiind faptul că acum formațiile artei au destinația de a se înfățișa în realitatea sensibilă, arta există și ea pentru simțuri, încît, drept urmare, modul determinat al acestor simțuri și al materialității ce le corespunde — materialitate în care se obiectivează opera de artă — trebuie să furnizeze temeiurile de diviziune a diferitelor arte. [...] Sub acest raport noi am exclus deja mai înainte (vol. I, p. 61-62) pipăitul, gustul și mirosul. [...]

Din contra, vederea se găsește în raport pur teoretic față de obiecte, prin mijlocirea luminii, această materie oarecum imaterială... [...]

Celălalt simț teoretic este auzul. [...] În loc să aibă de-a face cu forme, culori etc., el are de-a face cu sunete, cu vibrația corpului... [...]

La aceste două simțuri se adaugă ca al treilea element, reprezentarea sensibilă, amintirea, păstrarea imaginilor care se introduc în conștiință pe calea intuiției... [...]

Acest triplu mod de sesizare ne dă pentru artă cunoscuta diviziune în arte plastice, care își elaborează conținutul vizibil în forme și culori exterioare, obiective, în al doilea rînd, în artă a sunetelor, muzica, și, în al treilea rînd, în poezie, ca artă a cuvîntului, face uz de ton numai ca semn, pentru ca

prin el să se adreseze interiorului intuiției spirituale, sentimentului și reprezentării. Dar cînd vrem să ne oprim la această latură sensibilă ca ultim temei de diviziune, ajungem îndată în încurcătură cu privire la principiile mai precise, fiindcă temeiurile diviziunii, în loc să fie luate din conceptul concret al obiectului însuși, sînt scoase numai din una dintre cele mai abstracte laturi ale lui. Din această cauză trebuie să ne întoarcem din nou la modul de diviziune care merge mai adînc, indicat deja de noi în introducere ca adevărată diviziune sistematică a acestei a treia părți a prezentei lucrări. (*E.*, II, 15-17)

Conform acestui criteriu de diviziune, sistemul diferitelor arte se împarte deci în felul următor:

În primul rînd, avem în fața noastră arhitectura ca început bazat pe însăși natura lucrurilor. Ea este începutul artei... [...]

A doua artă este sculptura. Ea are ca principiu și conținut individualitatea spirituală ca ideal clasic... [...]

În al treilea rînd, trebuie să cuprindem într-o ultimă totalitate artele chemate să dea formă interiorității subiectului.

Începutul acestui ultim întreg îl constituie pictura... [...]

În al doilea rînd, contrarul picturii în cuprinsul uneia și aceleiași sfere îl formează muzica. [...]

În sfîrșit, a treia [componentă a totalității adineauri amintite], alăturea de pictură și de muzică, este arta vorbirii, poezia în general, arta adevărată, absolută a spiritului și a exteriorizării lui ca spirit. [...] Acum, în ceea ce privește modul de plăsmuire artistică al poeziei, el se dovedește a fi sub acest aspect artă totală prin faptul că acest mod de creație repetă pe planul său modurile de reprezentare artistică ale celorlalte arte, caz numai relativ în pictură și în muzică.

Anume, pe de o parte, ca poezie epică ea dă conținutului său forma obiectivității... [...]

Pe de altă parte însă, invers, poezia este tot atît de mult vorbire subiectivă, este interiorul care se face văzut ca interior, este lirica, apelînd la ajutorul muzicii pentru a pătrunde mai adînc în interiorul sentimentului și al sufletului.

În al treilea rînd, în sfîrșit, poezia recurge la vorbire și înăuntrul unei acțiuni închegate în sine [...], este arta dramatică, în care omul întreg înfățișează, reproducînd-o, opera de artă produsă de om.

Aceste cinci arte formează sistemul în sine însuși determinat și organic structurat al artei cu adevărat reale. În afară de acestea, mai există, se înțelege, și alte arte neperfecte, ca arta construirii grădinilor, dansul etc., arte despre care noi nu vom putea face însă mențiune decît în trecere, deoarece tratarea filozofică trebuie să aibă în vedere numai diferențele conceptuale și să explice și să înțeleagă creațiile cu adevărat adecvate acestor deosebiri. (*E.*, II, 18-22)

ARHITECTURA

Friedrich von Schlegel a numit arhitectura muzică înghețată și, de fapt, ambele aceste arte se întemeiază pe o armonie a proporțiilor care pot fi reduse la număr și sînt din acest motiv ușor sesizabile în trăsăturile lor fundamentale. *(E.*, II, 57)

...cînd este vorba de arhitectură ca artă, nu poate fi hotărîtoare numai trebuința, ci, ca artă, ea trebuie să satisfacă și cerințele mai adînci ale frumuseții și ale agreabilului. *(E.*, II, 64)

...în arhitectură, masa sensibilă, materială, spațială, e aceea prin care este înfățișat, intuitiv, în măsura în care lucrul acesta e posibil, ceea ce este de natură absolut interioară, intimă. (*E.*, II, 90)

Noi însă trebuie să stabilim în așa fel începutul artei din conceptul ei, încît prima sarcină a artei să constea în aceea că ea dă formă a ceea ce e în sine însuși obiectiv, domeniului naturii, mediului înconjurător exterior al spiritului și prin aceasta imprimă semnificație și figură elementului lipsit de interioritate, care rămîn exterioare acestuia, deoarece ele nu sînt forma și semnificația imanente obiectivului însuși. Arta căreia îi revine o astfel de sarcină este, cum am văzut, arhitectura, care și-a găsit prima ei formație mai curînd decît sculptura sau pictura și muzica. [...]

...arhitectura corespunde formei s i m b o l i c e a artei, ea realizînd ca artă particulară, în modul cel mai propriu, principiul simbolicului, fiindcă arhitectura în general nu este capabilă să facă să se întrezărească semnificațiile introduse în ea decît în elementul exterior al mediului înconjurător. [...]

...dacă, potrivit caracterului ei fundamental, arhitectura rămîne o artă cu totul simbolică, totuși formele artistice ale simbolicului propriu-zis, ale clasicului și romanticului formează înăuntrul ei elementul mai precis determinat, acestea prezentînd aici o importanță mai mare decît în celelalte arte. Deoarece în sculptură clasicul, în muzică și pictură romanticul, pătrund atît de adînc întregul principiu al acestor arte, încît pentru dezvoltarea tipului celorlalte forme ale artei nu rămîne decît un spațiu mai mult ori mai puțin îngust. În sfîrșit, în poezie, cu toate că ea este în chipul cel mai complet capabilă să elaboreze întreaga gradație a formelor artei în opere de artă, nu va trebui să facem totuși diviziunea potrivit deosebirii dintre poezia simbolică, clasică și romantică, ci, conform clasificării specifice poeziei ca artă particulară, în arta poeziei epice, lirice și dramatice. Arhitectura, dimpotrivă, este arta îndreptată spre exterior, încît aici deosebirile esențiale sînt determinate de faptul dacă acest exterior își primește în el însuși semnificația sau dacă este tratat ca mijloc în vederea unui scop altul decît el, ori dacă, făcînd acest serviciu, el se dovedește a fi în același timp ceva independent. Primul caz se potrivește cu simbolicul ca atare, al doilea coincide cu clasicul, întrucît în acest din urmă caz ajunge să fie reprezentată pentru sine semnificația propriu-zisă, încît simbolicul este adăugat aici cu titlul de simplă împrejmuire exterioară, conform principiului însuși al artei clasice, iar îmbinarea ambelor ca-

zuri merge paralel cu romanticul, întrucît arta romantică se servește, desigur, de elementul exterior ca mijloc de exprimare, dar se retrage în sine din această realitate, putînd să lase astfel ca existența obiectivă să-și primească iarăși o elaborare independentă. (*E.*, II, 26-30)

ARHITECTURA INDEPENDENTĂ, SIMBOLICĂ

Interesul originar [al artei, *n.n.*] se îndreaptă spre înfățișarea intuitivă a vederilor obiective originare și a gîndurilor esențiale g e n e r a l e, înfățișare pentru alții și pentru sine. Dar astfel de vederi ale popoarelor sînt mai întîi abstracte și nedeterminate în ele însele, încît omul, pentru a și le face reprezentabile, recurge acum la ceva ce este în sine tot atît de abstract, adică la ceea ce este ca atare de natură materială, la ceea ce e masiv și greu, care este, fără îndoială, în stare să primească o formă determinată, dar nu una în sine concretă și cu adevărat spirituală. Relația dintre conținut și realitatea sensibilă prin mijlocirea căreia acesta trebuie introdus din reprezentare în reprezentare va putea fi astfel numai de natură simbolică. În același timp însă, o operă de arhitectură care trebuie să reveleze pentru alții o semnificație generală nu este înfăptuită cu alt scop decît pentru a exprima această înaltă semnificație în sine. Din această cauză, respectiva operă de arhitectură este un simbol independent al unei idei absolut esențiale, general-valabile; ea este o vorbire prezentă pentru ea însăși, deși vorbire fără sunete, care se adresează spiritelor. (*E.*, II, 31)

Sub acest raport putem spune că națiuni întregi n-au știut să-și exprime religia și cele mai adînci nevoi ale lor în alt chip decît clădind sau, totuși, cu deosebire în limbaj arhitectonic. Dar [...] în esență acesta este cazul numai

în Răsărit. Mai ales construcțiile artei mai vechi a Babilonului, a Indiei și a Egiptului — care în parte nu mai există decît ca ruine capabile să sfideze toate timpurile și toate revoluțiile și care atît din cauza caracterului lor fantastic, cît și prin masa lor colosală trezesc admirație și mirare — arată fie cu totul acest caracter, fie că în mare parte ele își au originea în el. Acestea sînt opere a căror ridicare a constituit în anumite epoci întreaga activitate și viață a națiunilor respective. (*E.*, II, 32)

„Ce este sfînt?", întreabă odată Goethe într-un distih și răspunde: „Sfînt este ceea ce leagă multe suflete unul de altul". În acest sens putem spune că sacrul cu scopul acestei coeziuni și că această coeziune a constituit primul conținut al arhitecturii independente. Primul exemplu de acest fel ni-l oferă legenda turnului babilonean. Pe șesurile vaste ale Eufratului ridică omul o operă arhitectonică uriașă. O clădește în muncă colectivă și caracterul colectiv al construcției devine în același timp scopul și conținutul operei însăși. [...]

O altă lucrare de arhitectură care este deja un fapt istoric cert e turnul lui B e l u s, despre care ne relatează Herodot [...]. Fără îndoială forma rămîne însă aici abandonată întîmplării sau este determinată numai prin fondul material al solidității ca cub, dar în același timp se ivește exigența de a găsi o semnificație care să poată oferi, pentru opera luată în ansamblu, o determinație simbolică mai precisă. Noi trebuie să vedem această determinație în numărul etajelor masive, deși Herodot ne relatează în mod explicit acest lucru. Existau șapte etaje, cu al optulea peste ele și avînd destinația ca zeul să petreacă noaptea în interiorul lui. Numărul șapte însă simbolizează, probabil, cele șapte planete și cele șapte sfere cerești.

Au existat și în Media orașe construite pe baza unei astfel de simbolici, ca, de exemplu, Ekbatana, cu cele

șapte ziduri care o înconjurau. Despre acestea Herodot relatează... [...] (*E.*, II, 33-35)

Proximul lucru despre care trebuie să vorbim acum este faptul că arhitectura își ia ca conținut semnificații mai concrete, recurgînd pentru reprezentarea mai mult simbolică a acestora și la forme mai concrete, dar forme pe care ea, chiar dacă le singularizează sau le îngrămădește în cadrul unor mari construcții, nu le întrebuințează în felul în care le utilizează sculptura, ci face uz de ele în chip arhitectonic în propriul ei domeniu de sine stătător. [...] Aici determinația fundamentală constă numai în faptul că sculptura și arhitectura se amestecă, deși aceasta din urmă rămîne precumpănitoare.

a) [...] ...concepția despre universala forță productivă a naturii a fost reprezentată mai precis și considerată ca sfîntă în forma organelor animale de reproducere, în formă de phallus și de lingam. Acest cult era răspîndit cu deosebire în India, dar nici egiptenii, povestește Herodot (II, c. 48), n-au fost străini de el. [...] Același cult a fost adoptat și de greci. [...] Cu deosebire în India însă au răsărit din acest fel de adorare a puterii procreatoare în forma organelor sexuale și opere arhitectonice, avînd chiar forma acestora și semnificația lor: formații uriașe în chip de coloane ridicate din piatră, masive asemenea unor turnuri, mai groase jos decît sus. Originar, acestea erau scop pentru ele însele, obiecte ale venerării, și abia mai tîrziu începură inzii să facă deschizături și scobituri în ele și să așeze aici imagini de ale zeilor, obicei care s-a mai păstrat în statuile lui Hermes, mici temple portative. Dar punctul de plecare l-a format în India coloanele phallice nescobite, care numai tîrziu s-a separat în înveliș și sîmbure și au devenit pagode. [...]

b) Opere asemănătoare, situate între arhitectură și sculptură, se găsesc mai departe cu deosebire în Egipt. Aici aparțin, de exemplu, obeliscurile, care nu-și iau

forma, desigur, din natura vie, organică, ci au formă cu totul regulată, dar în același timp încă nu sînt ridicate cu scopul să servească de sălașuri sau de temple, ci se înfățișează libere pentru sine, independente, avînd semnificația simbolică a razelor Soarelui. [...]

Alături de obeliscuri trebuie să menționăm îndeosebi memnonii. [...] ...fără îndoială, aceste opere mărețe trebuie să fi oferit o reprezentare mai mult sau mai puțin determinată despre ceva general. [...]

La fel cu aceste statui colosale ale lui Memnon stau lucrurile și cu sfincșii... [...] Această creație imensă se apropie, desigur, mai mult de sculptura propriu-zisă înfăptuită la scara celei mai colosale măsuri ; dar sfincșii au fost așezați și în rînd unul lîngă altul, formînd galerii, fapt datorită căruia ei iau un caracter complet arhitectonic.

c) Astfel de plăsmuiri independente nu rămîn în general numai izolate, ci, multiplicate ca mari construcții în formă de temple, de labirinturi, de excavații subterane, sînt folosite în masă, împrejmuite cu ziduri etc.

În ceea ce privește, în primul rînd, incintele templelor egiptene, caracterul principal al acestei arhitecturi grandioase — cu care de curînd francezii ne-au făcut cunoștință — constă în faptul că ele sînt construcții deschise, fără acoperiș, cu porți și coridoare printre pereți, cu deosebire printre galerii de coloane și păduri întregi de coloane, opere care cuprind un spațiu enorm și posedă multilateralitate interioară, producînd ca atare un efect propriu fără să servească de sălaș și împrejmuire pentru un zeu sau pentru comunitatea credincioșilor, opere care și prin dimensiunile lor colosale și prin masa lor pun în uimire închipuirea fără ca diversele forme și figuri singulare să acapareze pentru ele tot interesul, opere care au fost ridicate ca simboluri ale unor semnificații absolut generale sau care țin și loc de cărți, întrucît ele nu revelează semnificațiile prin modul

lor de plăsmuire, ci prin inscripții gravate în stîncă. Pe de o parte, aceste construcții uriașe pot fi numite colecții de statui și sculpturi, dar ele sînt în număr atît de mare și reproduc una și aceeași figură, încît devin serii întregi, primind tocmai prin aceasta o destinație arhitectonică, ca unele ce se încadrează numai în cutare serie și ordine, care, la rîndul ei, este apoi scop în sine, neavînd numai rostul de a susține grinzi și acoperișuri. [...]

În felul acesta, asemenea construcții, cu șirurile lor de figuri de animale, de memnoni, cu porțile lor imense, cu zidurile și colonadele lor de dimensiuni uimitoare, se întind pe lărgime cînd mai mare, cînd mai mică (diverse obeliscuri etc.), pe distanțe de ore, pentru ca omul să se plimbe printre opere umane atît de uimitor de mari, care în parte nu au decît un scop mai special în cuprinsul diferitelor arte ale cultului, și să lase ca aceste mase de piatră îngrămădite să-i spună și să-i reveleze ceea ce este divin. Deoarece pretutindenea în aceste vaste construcții sînt în același timp încorporate semnificații simbolice, astfel încît numărul sfincșilor, memnonilor, poziția coloanelor și a galeriilor, se referă la zilele anului, la cele douăsprezece semne ale zodiacului, la cele șapte planete, la marile perioade ale mersului Lunii etc. În parte, aici sculptura încă nu s-a despărțit de arhitectură, în parte iarăși arhitectonicul propriu-zis — măsurile, distanțele dintre coloane și numărul lor, numărul zidurilor și al treptelor etc. — sînt în așa fel tratate, încît aceste raporturi nu-și au scopul în ele însele, în simetria, euritmia și frumusețea lor, ci sînt determinate simbolic. Prin aceasta, arhitectura creată de egipteni se dovedește a fi scop pentru sine, a fi ea însăși un cult care a unit rege și popor. [...]

Acestor creații ale arhitecturii egiptene le aparțin și așanumitele l a b i r i n t e, curți cu colonade, căi misterios întortocheate printre ziduri, dar nu dispuse complicat cu scopul pueril de a fi căutată ieșirea din ele, ci în vederea unei plimbări pline de sens printre enigme simbolice. (*E.*, II, 36-42)

Oricît ar fi de uimitoare construcțiile despre care am tratat adineauri, chiar și mai uriașă și mai uimitoare trebuie să ne apară totuși arhitectura subterană a inzilor și egiptenilor, arhitectură subterană comună popoarelor orientale. [...]

a) [...] ...pentru noi, aceste construcții, oricît ar fi ele de simbolice, aparțin deja unei trepte ulterioare, deoarece ele nu se mai înfățișează atît de independent de simbolice, ci urmăresc un scop de împrejmuire, de adăpostire, de acoperire; în interiorul acestui adăpost sînt așezate apoi creațiile mai simbolice ca atare. Ceea ce ține de templu, de casă, în sensul elen și în sensul modern al acestor noțiuni, se înfățișează aici în forma sa naturală. [...]

b) Î n a l d o i l e a rînd, o trecere mai determinată de la arhitectura independentă la cea care servește o putem afla în operele de arhitectură care, ca a d ă p o s t u r i p e n t r u m o r ț i, au fost în parte săpate în pămînt, în parte ridicate la suprafața solului.

Cu deosebire la egipteni, construcția subterană și cea de deasupra solului se îmbină cu o împărăție a morților, așa cum în general s-a încetățenit în Egipt mai întîi și unde găsim o împărăție a invizibilului. [...] Individualitatea este principiul reprezentării independenței spiritualului, fiindcă spiritul nu poate exista decît ca individ, ca personalitate. Iată de ce trebuie să considerăm această cinstire și conservare a morților ca pe un prim moment important pentru existarea individualității spirituale, deoarece aici unicitatea este aceea care, în loc să fie părăsită, apare păstrată, întrucît cel puțin corpul, ca această nemijlocită individualitate naturală, este prețuit și stimat. [...]

Cele mai vechi și mai grandioase morminte le găsim în Egipt: sînt piramidele. Ceea ce trezește mai întîi admirația celui ce privește aceste construcții uimitoare este mărimea lor colosală, care atrage îndată după sine reflexia asupra duratei timpului și asupra varietății, cantității și stăruinței forțelor omenești necesare pentru a realiza astfel de construcții colosale. Dimpotrivă, în ceea ce privește forma lor, piramidele nu oferă nimic captivant: în puține minute este cuprinsă cu privirea și reținută de percepția noastră întreaga construcție. [...]

În felul acesta, piramidele — uimitoare considerate pentru ele însele — devin doar simple cristale, învelișuri care închid un sîmbure al unui spirit care a decedat și servesc la păstrarea durabilă a corpului și a figurii lui. Toată semnificația aparține acestui mort care a plecat, care ajunge să fie reprezentat pentru sine, iar arhitectura, care pînă aici își avea în ea însăși semnificația sa independentă ca arhitectură, se separă acum, devenind prin această separare arhitectură ce servește, în timp ce sculptura primește însărcinarea să dea formă interiorului propriu-zis, deși la început este încă păstrată formația individuală în forma ei proprie, nemijlocită, ca mumie. În consecință, considerînd arhitectura egipteană în ansamblul ei, găsim, pe de o parte, clădiri simbolice independente, pe de altă parte însă — și cu deosebire în tot ce se referă la mauzolee — se ivește, în formă clară deja, destinația specială a arhitecturii, aceea de a fi simplă împrejmuire. [...]

Aici [la piramidele egiptene, *n.n.*] își face apariția linia proprie și esențială a artei clăditului, anume linia dreaptă, și în general regularitatea și caracterul abstract al formelor. [...] Dar oricît ar începe deja piramida să primească destinația casei, totuși la ea unghiul drept nu este încă peste tot dominant, cum este în casa propriu-zisă, ci piramida mai are încă și o destinație pentru sine, care nu este în serviciul simplei finalități și de aceea ea se încheie în sine însăși nemijlocit începînd de la bază, treptat pînă la vîrf.

c) Plecînd de aici, putem face trecerea de la arhitectura independentă la cea propriu-zisă, adică la cea care servește. [...]

...putem concepe trecerea în așa fel, încît, pe de o parte, arhitectura, pînă aici independentă, trebuie să modifice cu ajutorul intelectului formele organice, conferindu-le regularitate, și să treacă la finalitate, în timp ce, invers, finalitatea simplă a formelor trebuie să înainteze întru întîmpinarea principiului organicului. Acolo unde aceste două extreme se întîlnesc și se îmbrățișează una pe cealaltă ia naștere arhitectura propriu-zis frumoasă, arhitectura clasică. (*E.*, II, 43-51)

ARHITECTURA CLASICĂ

Cînd își primește poziția ce-i este proprie și corespunzătoare conceptului său, arhitectura servește cu lucrările sale unui scop și are o semnificație pe care ea nu le posedă în sine însăși. Ea devine un mediu anorganic, un întreg ordonat și clădit conform legilor gravitației, ale cărui forme se supun regularității severe, liniilor drepte, unghiurilor drepte, formei cercuale, raporturilor numerice anumite, măsurii limitate în sine însăși și legilor stabile. Frumusețea arhitecturii constă în această finalitate însăși, care, liberată de amestecul nemijlocit cu organicul, cu spiritualul, cu simbolicul, deși servește unui scop, constituie totuși o totalitate în sine închisă, care lasă să se răsfrîngă limpede scopul său prin toate formele ei, transformînd, în muzica proporțiilor sale, simpla finalitate în frumusețe. (*E.*, II, 55)

Prin urmare, dacă arhitectura orientală a babilonenilor, inzilor și egiptenilor plăsmuia, pe de o parte, simbolic, în creații valabile prin ele însele, ceea ce era considerat de aceste popoare ca absolut și ca adevăr sau, pe de altă parte, această arhitectură adăpostea ceea ce în ciuda morții era păstrat în forma sa exterioară naturală, acum, în arhitectura clasică, spiritualul este despărțit pentru sine însuși de opera clădită, separare realizată fie de către artă, fie în nemijlocita existență vie, iar arhitectura se pune în serviciul acestui spiritual, care constituie semnificația propriu-zisă și scopul determinat al operei clădite. Datorită acestui fapt, scopul acesta devine acum elementul diriguitor ce domină ansamblul lucrării, forma fundamentală a ei, scop care determină oarecum scheletul acesteia și nu îngăduie nici materialului de construcție și nici imaginației și arbitrarului să se întindă în mod independent pentru ele însele — cum se întîmplă în arhitectura simbolică sau în cea romantică — și să elaboreze, dincolo de finalitatea proprie construcției respective, un prisos de variate părți și forme. *(E.*, II, 56)

...unde formează mase mari, pietrele invită mai curînd la cioplire, fiind în general susceptibile de a primi orice formă, ca unele care originar sînt relativ lipsite de formă. Datorită acestui fel de a fi, ele se pretează ca material docil atît pentru arta simbolică a clăditului, cît și pe seama arhitecturii romantice și a formelor sale cele mai fantastice, în timp ce lemnul, cu forma naturală a lui de trunchiuri dreptliniare, se dovedește a fi nemijlocit mai utilizabil pentru acea finalitate mai riguroasă și pentru acel caracter adecvat intelectului de la care pleacă arhitectura clasică. Sub acest raport, construirea în piatră este cu deosebire preponderentă în arhitectura independentă, cu toate că și la egipteni, de exemplu, în colonadele lor pavate cu plăci se ivesc nevoi pe care construcția în lemn este capabilă să le satisfacă mai ușor și mai radical. Dar, dimpotrivă, arhitectura clasică nu se oprește la construirea în lemn, ci-și execută, acolo unde, dezvoltîndu-se, ea urcă la înălțimea frumuseții, clădirile sale în piatră, dar în așa fel că, pe de o parte, în formele arhitectonice continuă să se facă recunoscut principiul originar al clăditului în lemn, deși, pe de altă parte, se adaugă aici determinații ce nu aparțin clăditului în lemn ca atare. *(E.*, II, 60)

În general, templele grecilor oferă un aspect satisfăcător, un aspect care, așa-zicînd, satură.

α) Nimic nu tinde spre înălțime, ci întreaga construcție se extinde franc în lărgime, lărgindu-se fără să se înalțe. Pentru a cuprinde cu privirea frontispiciile, abia dacă este nevoie să ridicăm ochii în sus, ei fiind mai curînd solicitați să cuprindă lățimea construcției, în timp ce arhitectura medievală germană tinde aproape fără măsură în înălțime și se ridică spre cer. La antici rămîne dimensiunea principală lățimea ca temelie solidă, comodă pe pămînt; înălțimea este luată mai mult după înălțimea omenească și crește numai în proporție cu lățimea și lungimea mărite ale clădirii.

β) Mai departe, ornamentele sînt aplicate în așa fel, încît ele nu strică impresia de simplitate. Căci importanță mare are și modul ornamentației. Cei vechi, și îndeosebi grecii, păstrează în această privință cea mai perfectă măsură. De exemplu, suprafețele simple, mari și liniile mari nu se înfățișează în această simplitate nedivizată a lor atît de mari ca atunci cînd este aplicată cu privire la ele o oarecare varietate, o întrerupere de pildă, prin care se îmbie ochiului o măsură mai precisă. Dar cînd această diviziune și ornamentarea ei sînt duse cu totul în amănunt, încît nu avem în fața noastră decît o multiplicitate de amănunte, și cele mai mărețe proporții și dimensiuni se înfățișează fărîmițate și distruse.

Or, cei vechi în general nici nu caută să facă prin astfel de mijloace să pară clădirile lor mai mari decît sînt ele de fapt și nici nu divizează întregul prin întreruperi și podoabe, încît, dat fiind faptul că toate părțile sînt mici și lipsește o unitate atotcuprinzătoare, să se înfățișeze și întregul tot mic. Operele lor, de o frumusețe perfectă, nu zac pe sol ca niște mase enorme și comprimate și nici nu se înalță peste măsură în văzduh comparativ cu întinderea lor, ci păstrează și în această privință o mijlocie frumoasă și, în simplitatea lor, lasă totodată necesarul joc liber pe seama unei diversități pline de măsură. Dar, înainte de toate, trăsătura fundamentală a întregului și a particularităților simple ale lui se răsfrînge în chipul cel mai limpede în toate și în fiecare parte, dominînd individualitatea creației arhitecturale întocmai cum în idealul clasic substanța generală rămîne puternică pentru a domina și a aduce în consonanță cu sine accidentalul și particularul prin care ea primește caracterul viu al său.

γ) [...] În aceste prostiluri și amfiprostiluri, în aceste simple și duble galerii ce duc direct în afară, vedem oamenii plimbîndu-se, fiecare cum îi place, și grupîndu-se la întîmplare; căci, în general, coloanele nu sînt ceva ce închide, ci o împrejmuire care rămîne absolut deschisă, încît omul se găsește și înăuntru și în afară sau cel puțin pretutindenea poate păși nemijlocit în liber. [...] Astfel, impresia pe care o lasă aceste temple și rămîne, desigur, simplă și grandioasă, dar în același timp și senină, francă, plăcută, deoarece întreaga clădire este construită mai mult să servească unor oameni care stau jur-împrejur, se plimbă încoace și încolo, vin și se duc decît să servească de loc închis de toate părțile pentru reculegerea interioară a unei adunări de oameni izolate de exterior. (*E.*, II, 68-70)

Specificul arhitecturii elene constă însă în faptul că ea dă formă acestei susțineri ca atare, întrebuințînd în acest scop c o l o a n a ca element fundamental al finalității și frumuseții arhitectonice. (*E.*, II, 61)

...arhitectura frumoasă, evoluată conferă coloanei o bază și un capitel. [...] Această reflexie asupra unui început și a unui sfîrșit, făcute intenționat, ne revelează temeiul adevărat și adînc al construirii bazei și capitelului coloanei. Este întocmai ca în muzică, unde o cadență are nevoie de o închidere fermă, sau întocmai cum e cazul cu o carte care sfîrșește și fără punct și începe și fără scoaterea în relief a primei litere, dar în care se aplică, totuși, ca inițiale mari litere ornamentale — ceea ce se obișnuia mai ales în evul mediu —, făcîndu-se uz de ornamente și la sfîrșitul cărții, cu scopul de a conferi un caracter de obiectivitate reprezentării începutului și sfîrșitului ei. (*E.*, II, 61-62)

Cele mai cunoscute s t i l u r i d e c o l o a n e sînt: d o r i c, i o n i c și c o r i n t i c. Nu s-a inventat nimic, înainte și după aceasta, care să le întreacă în frumusețe și în finalitate. [...]

α) La primele construcții, determinația fundamentală, s i g u r a n ț a clădirii, este aceea la care se oprește arhitectura, și de aceea ea nu îndrăznește încă să recurgă la proporțiile inerente zvelteței și la facilitarea mai cutezătoare a acesteia, ci se arată mulțumită cu forme greoaie. Acesta este cazul stilului d o r i c. [...]

β) Dacă stilul doric înaintează deja pînă la înfățișarea unei solidități plăcute, arhitectura i o n i c ă urcă pînă la tipul zvelteței, al grației, al eleganței, deși toate aceste caractere sînt încă simple. [...]

γ) În sfîrșit, în ceea ce privește stilul c o r i n t i c, acesta păstrează baza celui ionic, avînd aceeași zveltețe, se dezvoltă acum fastuos și cu bun-gust, desfășurînd su-

prema bogăţie de podoabe şi de ornamentaţie. (*E.*, II, 70-74)

Ca formă interioară intermediară între arhitectura greacă şi creştină putem considera [...] pe cea r o m a n ă, întrucît în ea începe cu deosebire să se facă uz de a r c şi de b o l t ă. [...]

Fără îndoială, la greci se întîlnesc monumente unde este aplicată deja construcţia arcului, deşi rareori, iar Hirt, care a scris cele mai importante lucruri despre arhitectura şi istoria arhitecturii elene, relatează că printre aceste monumente nu este nici unul despre care s-ar putea susţine cu certitudine că ar fi fost clădit înainte de epoca lui Pericle. Anume ceea ce este caracteristic şi dezvoltat în arhitectura greacă este coloana şi grinda aşezată orizontal, astfel încît aici coloana este puţin întrebuinţată în afara funcţiunii propriu-zise a ei, aceea de a susţine grinzi. [...]

Or, în arhitectura r o m a n ă construcţia arcului şi bolta sînt, cum am spus, foarte obişnuite... [...]

Invenţia boltitului este atribuită cel mai verosimil lui Democrit (Seneca, scrisoarea 90), care s-a ocupat mult şi cu obiecte matematice şi este considerat ca inventatorul cioplirii pietrei.

Ca una dintre cele mai remarcabile clădiri ale arhitecturii romane, la care forma cercuală apare ca tip principal, trebuie amintit Panteonul lui Agripa închinat lui Iupiter Ultor... [...]

[...] Făcînd abstracţie de această construcţie a arcului, element arhitectonic nou, arhitectura romană avea însă, în general, cu totul altă dimensiune şi un alt caracter decît cea elină. Nepierzînd din vedere utilitatea generală, grecii s-au distins totuşi în ceea ce priveşte perfecţiunea artistică, nobleţea, simplitatea, precum şi graţia uşoară a ornamentelor lor. Romanii, dimpotrivă, au fost, fără îndoială, mai bogaţi, au dat dovadă de mai puţină nobleţe şi graţie în domeniul artistic. În afară de aceasta, în arhitectura lor îşi face apariţia o diversitate de scopuri pe care grecii nu au cunoscut-o. Căci, cum spuneam deja la început, grecii au recurs la fastul şi la frumuseţea proprii artei numai cînd a fost vorba de edificii publice, iar locuinţele lor particulare au rămas lipsite de însemnătate artistică. La romani însă creşte nu numai cercul clădirilor publice, a căror finalitate a construcţiei mergea mînă în mînă cu caracterul fastuos al teatrelor, al clădirilor destinate luptelor de animale şi altor petreceri, ci arhitectura se angajează şi într-o direcţie favorabilă edificiilor private. Îndeosebi după războaiele civile, au fost clădite vile, băi, galerii, scări etc., cu luxul suprem al celei mai grandioase prodigalităţi, deschizîndu-se în felul acesta un nou domeniu pe seama arhitecturii, domeniu care a cuprins în el şi arta grădinăritului, şi a fost perfecţionat într-un chip foarte ingenios şi de bun-gust. Vila lui Lucullus este în această privinţă un exemplu strălucit.

Acest tip al arhitecturii romane a servit mai tîrziu adesea ca model italienilor şi francezilor. Mult timp noi ne-am luat în parte după italieni, în parte după francezi, pînă ce, în sfîrşit, ne-am îndreptat iarăşi spre greci şi am luat ca model arta antică în forma ei mai pură. (*E.*, II, 75-77)

ARHITECTURA ROMANTICĂ

Arhitectura gotică a evului mediu, care formează aici centrul caracteristic al romanticului propriu-zis, a fost timp îndelungat, îndeosebi de la răspîndirea şi dominaţia gustului artistic francez încoace, considerată ca ceva grosolan şi barbar. În timpul din urmă, mai ales Goethe a readus-o la locul ei de cinste, în primul rînd prin prospeţimea tinerească a concepţiei lui despre natură şi

artă, concepție care se opune francezilor și principiilor lor. Astfel ne-am străduit tot mai mult să învățăm să prețuim în aceste opere gotice mărețe ceea ce corespunde mai cu adevărat scopurilor cultului creștin, precum și creației arhitectonice cu spiritul interior al creștinismului. (*E.*, II, 77)

În ceea ce privește caracterul general al acestor construcții la care elementul arhitectonic religios este acela care trebuie scos în evidență, [...] aici se îmbină în u n i t a t e arhitectura i n d e p e n d e n t ă cu cea care s e r v e ș t e. Dar unitatea aceasta nu constă într-o contopire a formelor arhitectonice orientale cu cele eline, ci ea trebuie căutată în faptul că, pe de o parte, tipul fundamental îl dă, în măsură încă și mai mare decît la templul grec, casa, s p a ț i u l î n c h i s, învelișul, în timp ce, pe de altă parte, simpla funcțiune de a s e r v i și finalitatea s e s u p r i m ă, casa ridicîndu-se independent de ele, l i b e r ă p e n t r u s i n e. [...] Opera se înalță aici, pentru sine, solidă și eternă. [...] Prin nimic nu este complet umplută o astfel de clădire, totul este consumat de grandiozitatea întregului; ea are și arată că are un scop determinat, dar, în măreția și calmul ei sublim, ea se ridică, deasupra simplului serviciu comandat de un scop, pînă la înălțimea proprie infinității în sine însăși. Această înălțare deasupra a ceea ce este finit și soliditatea simplă constituie u n a dintre laturile caracteristice ale arhitecturii gotice. Pe de altă parte, tocmai aici cîștigă mai întîi cel mai deplin joc liber suprema p a r t i c u l a r i z a r e, dispersiune și diversitate, dar fără a face ca totalitatea să se descompună în simple elemente particulare și în amănunte cu caracter incidental. Dimpotrivă, grandiozitatea artei reia aici, în simplitatea ce-i este proprie, aceste elemente dezagregate, fărîmițate. Substanța întregului este aceea care se desface și se fărîmițează în nenumăratele părți ale unei lumi a

diversităților individuale, dar care distinge simplu în această mulțime imensă, organizînd-o conform unor reguli, distribuind-o simetric, mișcînd-o în cea mai plăcută euritmie, dar și fixînd-o ferm și cuprinzînd laolaltă neîmpiedicată, în cea mai sigură unitate și ca cea mai clară existență-pentru-sine, această mare abundență de amănunte variate. (*E.*, II, 78-79)

...impresia pe care trebuie s-o producă arta este acum, spre deosebire de franchețea senină a templelor elene, pe de o parte, impresia acestei liniști a sufletului, care, dezlegat din cătușele naturii exterioare și ale lumii profane în general, se reculege în sine însuși; pe de altă parte, arta trebuie să producă impresia unei sublimități sărbătorești care tinde să se înalțe și se înalță dincolo de ceea ce este mărginit conform intelectului. În consecință, dacă clădirile arhitecturii clasice în general se așază largi pe sol, caracterul romantic contrar al bisericilor creștine constă în a se ridica cu putere de pe sol și a se înălța în văzduh. [...]

[...] ...ca tip fundamental pe care-l primește casa lui Dumnezeu în ansamblul ei și în părțile particulare ale ei putem stabili libera urcare și terminare în s ă g e a t ă, fie că aceasta este formată din arcuri, fie că e compusă din linii drepte. Arhitectura clasică, unde forma fundamentală o dau coloanele sau stîlpi cu grinzi așezate deasupra lor, fac din dreptunghiularitate și cu ea din susținere lucrul principal [...]. Despre o adevărată ascuțire și urcare în înălțime nu poate fi vorba aici, ci de zăcere și susținere. Tot astfel zace și un arc rotund pe fundamentele care îl susțin, arc care trece de la o coloană la cealaltă într-o linie continuu și uniform încovoiată și care este trasat din unul și același centru. În arhitectura romantică însă, susținerea ca atare și împreună cu ea dreptunghiularitatea nu mai constituie forma funda-

mentală, ci, dimpotrivă, ele se suprimă prin faptul că pereții împrejmuitori în interior și în exterior urcă în înălțime pentru sine și se îmbină într-o săgeată fără a face perceptibilă deosebirea fermă, explicită dintre povară și susținere. Această tindere liberă și preponderentă în sus și această înclinare mutuală formatoare de vîrfuri ascuțite constituie în arhitectura romantică determinația esențială prin care iau naștere în parte triunghiuri ascuțite cu bază mai îngustă ori mai lată, în parte arcuri ogivale, forme care indică în chipul cel mai izbitor caracterul arhitecturii gotice.

[...] ...dacă în templul arhitecturii clasice lucrul principal este forma lui exterioară, el rămînînd datorită coloanelor sale mai independent de construcția interiorului, dimpotrivă, în arhitectura romantică, interiorul clădirii nu primește numai o importanță mai esențială, dat fiind faptul că întreaga clădire trebuie să fie numai un înveliș, ci interiorul se răsfrînge și străbate și prin forma exteriorului, determinînd forma mai specială și articulațiile acestuia. (*E.*, II, 79-81)

Într-un astfel de dom este spațiu pentru un întreg popor. Căci aici comunitatea unui oraș și a împrejurimii trebuie să se întrunească nu împrejurul clădirii, ci în interiorul ei. Și astfel aici au loc unele lîngă altele toate variatele interese ale vieții care au oarecare legătură cu religia. Nu există compartimente rigide de bănci așezate în rînduri care să divizeze și să strîmteze vastul spațiu, ci, fără să fie deranjat, fiecare vine și se duce, se oprește, ia un scaun pentru a se folosi de el o clipă, îngenunchează, își spune rugăciunea și pleacă. Cînd nu este oră de liturghie, au loc cele mai felurite acțiuni în același timp, fără să se tulbure una pe cealaltă. Aici se predică, dincolo este adus un bolnav; în timpul acesta trece o procesiune încet mai departe; aici se botează, acolo este purtat un mort prin biserică; și iarăși, într-un alt loc,

un preot citește o slujbă sau binecuvîntează o pereche care se căsătorește și pretutindenea stă poporul, numeros ca nomazii, în genunchi înaintea altarelor și a icoanelor sfinte. Toate aceste acțiuni multiple le cuprinde în sine una și aceeași clădire. Dar această diversitate și singularizare, cu neîncetatele lor schimbări, dispar față de lărgimea și de mărimea edificiului: nimic nu e în stare să-l umple pe acesta, totul trece repede, indivizii cu agitația lor se pierd și se pulverizează ca niște puncte în acest interior grandios, instantaneul devine vizibil numai în zborul lui trecător, iar sus, peste toate acestea, se înalță enormele, nemărginitele spații interioare ale bisericii, cu forma și construcția lor solidă și totdeauna aceeași. (*E.*, II, 86-87)

...ceea ce este caracteristic și principal la acest mod de ornamentație [proprii goticului, *n.n.*] constă în faptul de a nu distruge sau acoperi prin mulțimea și varietatea podoabelor marile linii fundamentale, ci de a ne face să pătrundem prin diversitate, fără poticnire, la esențialul despre care este vorba. Numai în acest caz este păstrată solemnitatea și seriozitatea grandioasă a clădirilor gotice. Întocmai cum reculegerea pioasă trebuie să pătrundă toate mișcările particulare ale sufletului, toate împrejurările vieții tuturor indivizilor și să graveze în chip indestructibil în inimă reprezentări generale ferme, tot astfel și tipurile arhitectonice fundamentale și simple trebuie, la rîndul lor, să reabsoarbă în marile linii ce le sînt proprii și să facă să dispară compartimentele, întreruperile, ornamentațiile cele mai variate. (*E.*, II, 90)

În așa-numita arhitectură gotică [...] găsim o ornamentație fină, dezvoltată la infinit, încît întregul se înfățișează compus numai din mici coloane așezate unele peste altele, din înfloriturile cele mai variate, din turnulețe, săgeți etc., care toate plac ca atare, dar fără să dis-

trugă impresia produsă de raporturile mari și masele care nu trebuie să fie supralicitate. (*E.*, II, 13)

...adesea arabescurile se înfățișează ca rigide și devenite infidele organicului, pentru care motiv ele au fost adesea criticate, reproșîndu-se artei întrebuințarea lor. S-au făcut mai ales reproșuri picturii, cu toate că însuși Rafael a întreprins să picteze arabescuri pe scară largă și cu supremă grație, ingeniozitate și varietate. În orice caz, arabescurile sînt, atît cu privire la formele organicului, cît și în ceea ce privește legile mecanicii, contra naturii. Dar acest fel de a fi contrar naturii nu este numai un drept al artei în general, ci este chiar o obligație a arhitecturii, deoarece numai în chipul acesta formele vii, altfel nepotrivite pentru arta clăditului, devin adecvate stilului cu adevărat arhitectonic, fiind aduse în armonie cu el. Or, mai apropiată de această consonanță este îndeosebi natura vegetală, care în Orient se și înrudește prin risipa ei cu arabescul... (*E.*, II, 54)

În n u m ă r u l acestor pilaștri și în general în raporturile numerice mulți au voit să descopere semnificații m i s t i c e. În orice caz, în epoca înfloririi celei mai mari a arhitecturii gotice, de exemplu pe vremea construirii domului din Köln, s-a atribuit importanță mare unor astfel de simboluri numerice, întrucît presentimentul încă tulbure al raționalului se oprește ușor la aceste elemente exterioare. Dar operele de artă ale arhitecturii nu cîștigă prin astfel de jocuri, mai mult sau mai puțin arbitrare ale unei simbolici inferioare, nici semnificație mai adîncă, nici frumusețe mai mare, deoarece adevăratul lor sens și spirit se exprimă pe sine în cu totul alte forme și plăsmuiri decît în acelea ale unor semnificații mistice scoase din diferențe numerice. De aceea trebuie să ne păzim foarte mult să nu mergem prea departe cu căutarea unor astfel de semnificații, căci a vrea să fii prea temeinic și să descoperi pretutindenea un sens mai adînc te face tot atît de meschin și de netemeinic cum te face erudiția oarbă, care trece și ea pe lîngă profunzimea clar exprimată și înfățișată, fără s-o cuprindă. (*E.*, II, 85)

Simetria, menținută cu caracterul ei abstract, distruge viața. De aceea opera de artă ideală trebuie să se ridice deasupra simetricului simplu chiar și în ceea ce este exterior. Totuși, în această eliberare [...], regularitatea nu este complet înlăturată. Ea este numai coborîtă la nivelul unei simple baze. (*E.*, I, 252)

Prin urmare, cu cît arta se eliberează în măsură mai mare de exterioritate ca atare, cu atît mai puțin lasă ea ca modul său de plăsmuire să fie guvernat de regularitate, atribuind acesteia numai un domeniu restrîns și subordonat. (*E.*, I, 254-255)

...să mai amintim pe scurt a r t a g r ă d i n ă r i t u l u i, care originar nu numai că creează pentru spirit un mediu înconjurător cu totul nou, ca pe o a doua natură exterioară, ci încorporează în transformările pe care le înfăptuiește elementul-peisaj al naturii însăși, tratîndu-l artitectonic ca mediu înconjurător al clădirilor. Ca exemplu cunoscut în această privință nu am nevoie să menționez decît grandioasa terasă de la Sans-Souci.

Cînd este vorba de a r t a g r ă d i n ă r i t u l u i propriu-zisă, trebuie să distingem bine elementul ei p i c t u r a l de cel a r h i t e c t o n i c. Anume ceea ce ține de categoria „parc“ nu este propriu-zis de natură arhitectonică, nu este construire cu obiecte libere ale naturii, ci este pictură care păstrează obiectele în forma lor naturală, căutînd să imite natura liberă și mare, întrucît aici apare schițat în chip variat și concentrat într-un întreg tot ce cauzează bucurie la privirea unui peisaj, stînci cu masele lor brute și mari, văi, păduri, lunci, iarbă, pîraie șerpuitoare, fluvii largi cu țărmuri animate, lacuri liniștite îm-

prejmuite de arbori, cascade zgomotoase şi tot ce există în felul acesta. În modul acesta, deja arta grădinăritului a chinezilor cuprinde peisaje întregi, cu lacuri şi insule, cu rîuri şi vederi, cu părţi stîncoase etc.

Într-un astfel de parc, mai ales în epoca modernă, pe de o parte, totul trebuie să-şi păstreze libertatea naturii însăşi, în timp ce, pe de altă parte, toate sînt totuşi artificiale şi făcute şi condiţionate de o regiune dată, fapt prin care se produce o sciziune care nu-şi găseşte rezolvarea completă. Sub acest aspect nu există nimic mai insipid decît o astfel de la tot pasul vizibilă intenţionalitate a ceea ce este lipsit de intenţie, decît o astfel de constrîngere a ceea ce este neconstrîns. Dar, în afară de aceasta, se pierde adevăratul caracter a ceea ce trebuie să fie o grădină, deoarece o grădină are destinaţia de a servi de loc de plimbare plăcută, de distracţie, loc ce nu mai este natura ca atare, ci este natura transformată de om pentru trebuinţa lui într-un mediu înconjurător făcut de el. Dimpotrivă, un parc mare, mai cu seamă cînd este împopoţonat cu mici temple chinezeşti şi moschee turceşti, cu case elveţiene şi poduri, cu „sihăstrii" şi cu mai ştiu eu ce fel de lucruri exotice, ridică pretenţii să fie contemplat pentru el însuşi : el este doar ca atare ceva şi înseamnă ceva pentru el însuşi ! Dar această atracţie dispare curînd după ce a fost odată satisfăcută, astfel de lucruri neputînd fi privite cu încîntare de două ori, deoarece asemenea accesorii nu oferă privirii ceva infinit, nu oferă suflet existent în sine însuşi şi, în afară de aceasta, nu fac decît să stingherească şi să plictisească pe cei ce ar dori să se plimbe prin parc şi să ducă o conversaţie.

O grădină ca atare nu trebuie să fie decît un mediu înconjurător senin şi numai mediu înconjurător care nu vrea să se valideze pentru el însuşi şi să sustragă pe om de la ceea ce este omenesc şi interior. Aici arhitectura îşi are locul venind cu liniile ei judicioase, cu ordinea, regularitatea şi simetria ei, orînduind arhitectonic înseşi obiectele naturii. Arta mongolă a grădinăritului dincolo de zidul cel mare din Tibet, paradisurile perşilor ţin deja mai mult de acest tip. Creaţiile acestora în acest domeniu nu sînt parcuri englezeşti, ci săli cu flori, fîntîni ţîşnitoare, curţi, palate, pentru a petrece timpul în mijlocul naturii, aranjate luxos, grandios, cu prodigalitate spre a satisface nevoi omeneşti, comoditatea omului. Dar principiul arhitectonic este realizat în măsura cea mai completă în arta franceză a grădinăritului, care de obicei este practicată în preajma unor mari palate, artă care plantează arbori în ordine severă unul lîngă altul, formînd alei mari, îi retează şi face pereţi din tufe şi copaci tunşi, transformînd astfel natura însăşi într-o spaţioasă locuinţă sub cerul liber. (*E.*, II, 93-94)

SCULPTURA

...din anorganicul pe care arhitectura, legată de legile gravitației, se străduiește să-l aducă mai aproape de modul de a fi expresie a spiritului, arta se retrage înapoi în interior, care se prezintă acum pentru sine, în adevărul său superior, neamestecat cu anorganicul. Pe acest drum al reîntoarcerii spiritului în sine din ceea ce este masiv și material întîlnim noi s c u l p t u r a.

Dar prima treaptă pe acest teren nou nu este încă retragere a spiritului în subiectivitatea sa i n t i m ă ca atare, încît reprezentarea artistică a interiorului ar avea nevoie de un mod de exprimare ea însăși de natură numai i d e a l ă, ci spiritul se sesizează mai întîi pe sine numai în măsura în care el se exprimă pe sine încă în ceea ce e de natură c o r p o r a l ă și-și are aici existența sa omogenă. Arta care face din această poziție a spiritualității conținut al său va fi deci chemată să plăsmuiască individualitatea spirituală ca pe o apariție în ceea ce e de natură materială, și anume în ceea ce este nemijlocit și propriu-zis material... (*E.*, II, 95-96)

...în loc să servească pentru exprimările sale de moduri de manifestare simbolice care doar i n d i c ă spiritualitatea, sculptura recurge la figura omenească, figură care este existența r e a l ă a spiritului. Dar, ca reprezentare a subiectivității lipsite de sentiment și a sufletului în sine neparticularizat, sculptura se mulțumește numai cu f o r m a c a a t a r e, în care subiectivitatea se eclipsează. (*E.*, II, 100)

...sculptura formează punctul central al formei c l a s i c e a artei în general în așa măsură, încît aici nu ne este îngăduit să luăm ca fundament al diviziunii și ca diferențe decisive simbolicul, clasicul și romanticul, cum am făcut cînd am tratat despre arhitectură. Sculptura este propriu-zis arta idealului clasic ca atare. Fără îndoială, și sculptura are stadii în care îmbracă forma s i m b o l i c ă a artei, ca, de exemplu, în Egipt, dar aceste stadii sînt mai mult trepte istorice premergătoare decît deosebiri care are privi conceptul propriu-zis al esenței sculpturii, întrucît amintitele creații, prin felul cum sînt instalate și prin scopul la care servesc, aparțin mai curînd arhitecturii decît scopului specific al sculpturii. Tot astfel, cînd se exprimă pe sine în sculptură forma r o m a n t i c ă a artei, sculptura se depășește pe sine însăși și-și recîștigă tipul său plastic particular numai imitînd sculptura greacă. [...]

După cele spuse, punctul central al considerațiilor noastre ni-l va da felul în care i d e a l u l c l a s i c ajunge să se realizeze prin sculptură în modul lui cel mai adecvat. (*E.*, II, 102-103)

A.
PRINCIPIUL SCULPTURII

Sculptura în general pune în evidență minunea care constă în faptul că spiritul se încorporează în ceea ce este cu totul material, prelucrînd această exterioritate în așa

fel, încît el își devine prezent lui însuși în ea și își recunoaște în ea figura adecvată propriului său interior. (*E.*, II, 104)

...sculptura trebuie să înfățișeze divinul ca atare cu calmul lui infinit și cu caracterul lui sublim, să-l înfățișeze atemporal, nemișcat, lipsit de personalitate subiectivă și necunoscînd sciziunea legată de acțiune sau de situație. Iar cînd în figură și în caracter sculptura merge pînă la o formă mai precis determinată a omenescului, nici atunci ea nu trebuie să rețină decît ceea ce nu se schimbă, ceea ce e permanent, ceea ce constituie substanța acelei forme determinate și s-o aleagă numai pe aceasta drept conținut al său, și nu ceea ce este accidental și efemer, deoarece spiritualitatea obiectivă nu merge pînă la aceste particularități schimbătoare și fugitive care sînt introduse de subiectivitatea ce se consideră pe sine singularitate. [...] Baza esențială a oricărei individualități este în sculptură totdeauna substanțialul și nu este voie să cîștige preponderență în vreun fel oarecare nici conștiința subiectivă și sentimentul, nici particularitatea superficială și schimbătoare, ci trebuie înfățișat reprezentării noastre cu netulburată claritate veșnicul ce rezidă în zei și oameni, veșnicul care este scutit de ceea ce e arbitrar și de accidentalul egotism. (*E.*, II, 106-107)

...sculptura trebuie să-și ia ca obiect din conținutul obiectiv al spiritului numai ceea ce poate fi complet exprimat prin elemente exterioare și corporale, deoarece altfel ea și-ar alege un conținut pe care materialul întrebuințat de ea nu este în stare să-l încorporeze în sine și să-i dea expresie exterioară adecvată. (*E.*, II, 108)

După cum în arhitectura clasică casa este oarecum scheletul anatomic dat în prealabil, schelet pe care arta trebuie să-l elaboreze mai departe, tot astfel și sculptura

găsește, la rîndul ei, dată în prealabil **figura umană** ca tip fundamental pentru creațiile sale. Dar în timp ce casa este deja ea însăși o invenție omenească, deși inițial ea nu este și o invenție artistică, structura figurii omenești se înfățișează, din contra, ca un produs al naturii neatîrnător de om. De aceea tipul fundamental îi este **dat** sculpturii, nu inventat de ea. Dar [...] corpul uman nu rămîne simplă existență a naturii, ci el trebuie să se reveleze, prin forma și structura lui, și ca existență sensibilă și naturală a spiritului, dar, ca expresie a unui interior superior, el trebuie totuși să se și deosebească de corporalitatea animală oricît s-ar asemăna el în general cu acesta. (*E.*, II, 108-110)

...mai mult decît oricare altă artă, sculptura rămîne legată în mod particular de ideal. [...] Din această cauză, sculptura constituie centrul artei clasice. (*E.*, II, 113)

IDEALUL SCULPTURII

a) Caracterul viu al acestor opere [sculpturale grecești, *n.n.*] provine din faptul că ele sînt create liber din spiritul artistului. [...]

b) Efectul și farmecul acestui caracter viu și liber al operei de artă sînt produse numai de precizia, de fidelitatea onestă a elaborării tuturor părților, elaborare care necesită cea mai minuțioasă cunoaștere și intuire a felului de a fi al acestor părți, atît în starea lor de repaus, cît și în mișcarea lor. [...] Această elaborare temeinică și punere în evidență a tuturor părților o întîlnim la toate operele antice, iar dotarea lor cu suflet este realizată numai datorită unei nemărginite exactități și grație caracterului adevărat al lor. [...] Acest parfum al pre-

zenței vieții, acest suflu al unor forme materiale provine numai din faptul că fiecare parte a corpului este pentru sine complet prezentă cu felul ei particular de a fi, rămînînd totodată, de-a lungul celei mai mari bogății de tranziții, în legătură constantă nu numai cu părțile cele mai apropiate de ea, ci și cu întregul. În felul acesta, figura este animată complet în fiecare punct al ei; pînă și cel mai mic amănunt are un rost, totul își are particularitatea sa deosebită, distinctă, și rămîne totuși integrat în palpitarea generală a întregului, are sens și trăiește numai în cuprinsul întregului, încît acesta poate fi recunoscut chiar și în fragmentele operei, astfel de părți luate separat oferindu-ne imaginea intuitivă și plăcerea unei totalități netulburate. [...]

c) Dar, oricît de fidel ar fi exprimate formele în particular și în general, această fidelitate nu este totuși copiere a naturii, deoarece sculptura are totdeauna de-a face numai cu forma abstractă, fiind nevoită din această cauză să înlăture, pe de o parte, din corporal ceea ce este în el natură propriu-zisă, adică ceea ce se referă la simple funcțiuni naturale; pe de altă parte, sculptura nu are voie să meargă pînă la extrema particularizare, ci trebuie să prindă și să înfățișeze numai elementul mai general al formelor... [...]

...severul ideal autentic trebuie, desigur, să dea corp spiritualității și s-o facă prezentă numai cu ajutorul figurii și al expresiei ei, dar el trebuie totuși să arate totdeauna că figura își primește unitatea numai de la acest conținut spiritual, fiind susținută și complet pătrunsă de el. Exagerarea vieții, moliciunea și drăgălășenia sau corpolența și frumusețea senzuală a organismului corporal trebuie să fie tot atît de puțin scop al reprezentării artistice, pe cît de puțin este îngăduit ca aspectul individual al spiritualității să fie deja împins la exprimarea subiec-

tului, care, potrivit particularității sale, este înrudit cu spectatorul și e apropiat de el. (*E.*, II, 118-121)

Ieșirea din sine, angajarea în mijlocul unei acțiuni determinate plină de conflicte, efortul clipei care nu poate și nu vrea să dureze sînt contrare idealității sculpturii și apar mai cu seamă numai acolo unde sînt reprezentate momentele particulare ale unei acțiuni în grupuri și reliefuri, cu oarecare apropiere chiar de principiul picturii. [...]

[...] Dar cu aceasta nu vrem să spunem că sculptura, acolo unde ea își păstrează ferm principiul ei strict și se găsește la apogeul său, ar trebui să excludă cu totul din cuprinsul ei poziția care implică mișcare. [...] Dimpotrivă, întrucît sculptura trebuie să conceapă și să înfățișeze intuiției substanțialul în formă corporală ca i n d i v i d u a l i t a t e, i n d i v i d u a l e vor fi și starea interioară și exterioară în care ea își exprimă conținutul și forma acestuia. Or, acest caracter individual al unei situații determinate este ceea ce exprimă pe sine prin poziția și mișcarea corpului. Dar cum în sculptură substanțialul este lucrul principal și individualitatea nu s-a degajat încă din el, cucerindu-și independența particulară, nici caracterul particular determinat al situației nu trebuie să fie de așa natură încît să tulbure sau să suprime fermitatea simplă a acelui substanțial, fie atrăgîndu-l în cercul unilateral al unor lupte și conflicte, fie transplantîndu-l cu totul în domeniul variat al particularului, căruia să i se atribuie importanță preponderentă. (*E.*, II, 135-136)

A ținut de natura caracterului național al grecilor — la care era atît de potențat sentimentul individualității personale date nemijlocit și avînd o existență concretă dotată cu spirit — să meargă pînă acolo, încît să elaboreze omenescul pentru sine în forma lui nemijlocită, să plăsmuiască adică corporalul așa cum se află el la om și cum este pătruns de spiritul acestuia și să prețu-

iască figura umană ca figură, s-o prețuiască mai presus de orice, fiindcă este cea mai liberă și mai frumoasă formă. (*E.*, II, 138)

Ne-am putea închipui, desigur, că nu poate exista decît o unică frumusețe supremă și o unică perfecțiune care s-ar și lăsa concentrată în întregime într-o unică statuie, dar această reprezentare a unui ideal ca atare este absolut insipidă și absurdă. Deoarece frumusețea idealului constă tocmai în faptul că ea nu este o simplă normă generală, ci în mod esențial individualitate și din această cauză posedă și particularitate, și caracter. Numai astfel se introduce viață în operele sculpturii și se diferențiază frumusețea abstractă unică într-o totalitate de figuri determinate în ele însele. Dar în general acest cerc este limitat în conținutul lui, întrucît o mulțime de categorii pe care, de exemplu, sîntem obișnuiți să le exprimăm în concepția noastră creștină cînd vrem să exprimăm însușiri umane și divine nu-și mai găsesc aplicare la idealul autentic al sculpturii. Astfel, de pildă, sentimentele și virtuțile morale, cuprinse de evul mediu și de lumea modernă într-un cerc de obligații modificat cu fiecare epocă, nu au nici un sens cînd este vorba de zeii ideali ai sculpturii și ele nu există pentru acești zei. (*E.*, II, 145-146)

...sculptura își păstrează următoarele domenii din care își poate lua conținutul pentru elaborare plastică: ca punct central esențial am indicat deja de mai multe ori cercul z e i l o r p a r t i c u l a r i. Ei se deosebesc de oameni mai cu seamă prin faptul că, după cum în privința expresiei lor ei se înfățișează, dincolo de caracterul mărginit al grijilor și al pasiunilor funeste, concentrați în ei înșiși întru veșnică tinerețe și liniște fericită, tot astfel și formele lor corporale sînt nu numai curățate de particularitățile finite ale omenescului, ci, fără să piardă din

natura vie a lor, aceste forme corporale înlătură totuși din ele însele tot ce ar putea să amintească nevoia și sărăcia vieții legate de simțuri. [...]

E r o i i sînt delimitați de zei numai prin deosebiri foarte fine; și ei sînt înălțați deasupra omenescului pur în forma lui obișnuită de existență. [...]

În ceea ce-i privește pe s a t i r i și pe f a u n i, notăm că în cercul lor este introdus ceea ce rămîne exclus din înaltul ideal al zeilor, adică nevoi omenești, bucurie de viață, plăcere senzuală, satisfacere a dorințelor etc. [...]

U n a l d o i l e a cerc îl formează o m e n e s c u l c a a t a r e. Aici aparține mai cu seamă frumusețea umană a figurii așa cum se revelează ea în întrecerile la luptă cu forța și dexteritatea ei dezvoltate prin exercițiu. De aceea luptătorii, aruncătorii de disc etc. formează, în acest al doilea cerc, un subiect principal. În astfel de producții sculptura se apropie deja în măsură mai mare de modul portretului, mod în care cei vechi au înțeles totuși să păstreze ferm chiar și acolo unde reprezentau indivizi reali, principiul sculpturii pe care am învățat să-l cunoaștem în cele de mai sus.

În sfîrșit, u l t i m u l domeniu pe care și-l însușește sculptura este înfățișarea f i g u r i l o r d e a n i m a l e ca atare, îndeosebi lei, cîini etc. Cei vechi au știut să impună și în acest cîmp principiul sculpturii, adică au știut să prindă substanțialul figurii, pe care au dotat-o apoi cu viață individuală. Ei au atins în privința aceasta o perfecțiune atît de mare, încît, de exemplu, vaca lui Miron a devenit mai celebră decît înseși celelalte opere ale lui. Goethe, în *Artă și antichitate* (vol. II, caietul 1), a descris-o cu mult farmec... (*E.*, II, 153-155)

...o religie mai spirituală se poate mulțumi cu contemplație și cu reculegere interioară, încît pentru ea operele create de sculptură trec mai mult de simplu lux și prisos, dar o religie atît de senzorial intuitivă ca cea elenă este

nevoită să producă mereu, întrucît pentru ea această creație și invenție artistică este ea însăși o activitate religioasă creatoare de mulțumire, iar pentru popor intuirea unor astfel de opere nu este o simplă contemplare, ci aparține ea însăși religiei și vieții. În genere grecii au făcut totul pentru ceea ce este public și general, unde fiecare își găsea plăcerea, mîndria și onoarea. Or, dat fiind acest caracter public al artei lor, ea n-a fost pentru ei simplu decor, ci o nevoie vie ce trebuia satisfăcută în chip necesar, întocmai cum a fost pictura la venețieni în epoca lor de strălucire. Date fiind dificultățile de realizare proprii sculpturii, numai astfel ne putem explica enorma cantitate de monumente, acele păduri de statui de tot felul ce se găseau în număr mare — o mie și două mii — într-un singur oraș, în Elis, în Atena, în Corint, ba chiar și în fiecare oraș mai neînsemnat, precum și în Grecia Mare și pe insule. (*E.*, II, 158)

DEZVOLTAREA SCULPTURII

...dacă este vorba să amintim și de dezvoltarea istorică a sculpturii, noi trebuie să vorbim și de sculptura orientală și de cea creștină. Dar dintre popoarele la care simbolicul a constituit tipul fundamental al produselor lor de artă, numai egiptenii au fost cei care au început să folosească pentru reprezentarea artistică a zeilor lor figura omenească, care se luptă să iasă din existența ei pur naturală, încît mai cu seamă la ei întîlnim sculptura, deoarece ei au căutat să dea concepțiilor lor o existență artistică realizată în elemente de natură materială ca atare. Din contra, mai răspîndită și mai bogat dezvoltată este sculptura creștină, atît în ceea ce privește caracterul ei medieval propriu-zis romantic, cît și în privința dezvoltării ei ulterioare, în cursul căreia ea se străduiește să se alăture iarăși la principiul idealului clasic și astfel să restabilească ceea ce are specific în ea sculptura.

Potrivit acestor puncte de vedere, vreau, ca încheiere a acestei întregi secțiuni, să mai spun în primul rînd ceva despre sculptura egipteană, comparată cu cea elenă și privită ca treaptă premergătoare idealului autentic.

Al doilea stadiu îl formează apoi dezvoltarea particulară a sculpturii elene, la care se alătură cea romană. [...]

În al treilea rînd, nu ne mai rămîne decît să arătăm pe scurt care este principiul sculpturii creștine. (*E.*, II, 171-172)

a) Dacă din punct de vedere istoric ne ducem în Grecia să descoperim arta clasică a sculpturii, ne întîmpină, înainte de a ajunge aici, arta egipteană tot ca sculptură, și anume nu numai în ceea ce privește opere care sînt dovezi ale celei mai înalte tehnici și elaborări într-un stil artistic cu totul specific, ci și în ceea ce privește rolul ei de punct de plecare și de izvor pentru formele plasticii grecești. [...] Idealului, adică artei perfecte, trebuie să-i premeargă arta imperfectă, artă prin a cărei negare, adică prin înlăturarea defectelor ce-i sînt inerente, își devine abia idealul sieși ideal. Sub acest raport, arta clasică posedă, fără îndoială, o devenire, care trebuie însă să-și primească în afara ei o existență concretă independentă, deoarece ea, ca artă clasică, trebuie să aibă înapoia sa orice lipsuri, orice devenire și să fie în sine desăvîrșită. Această devenire ca atare constă în faptul că conținutul plăsmuirii începe să înainteze spre ideal, dar rămîne incapabil de o concepție ideală, întrucît aparține încă concepției simbolice, concepție care nu este încă în stare să contopească într-o unitate generalul semnificației

cu figura individuală și intuibilă. Singurul lucru pe care vreau să-l indic aici pe scurt este faptul că sculptura egipteană are un astfel de caracter fundamental.

[...] Primul lucru care ar fi de menționat este absența libertății interioare, creatoare, în ciuda oricărei desăvîrșiri a tehnicii. Operele sculpturii grecești iau naștere din natura vie și din libertatea imaginației, care transformă reprezentările religioase existente în figuri individuale și-și obiectivează propria sa concepție ideală și perfecțiune clasică în individualitatea acestei producții. În schimb, statuile zeilor egipteni își păstrează un tip exegetic ; cum spune deja Platon *(Despre legi,* cartea a II-a [...]), plăsmuirile erau din vechime deja hotărîte de preoți, și nici pictorilor, nici altor maeștri de figuri nu le era îngăduit să facă ceva nou și nici să inventeze altceva decît ceea ce era familiar și strămoșesc [...]. Cu această fidelitate exegetică era legată împrejurarea că în Egipt, cum reiese din Herodot (II, cap. 167), artiștii se bucurau de puțină considerație și erau nevoiți să se socotească, împreună cu copiii lor, inferiori tuturor cetățenilor care nu practicau nici o industrie. [...] În chipul acesta s-a păstrat arta în acea stare de constrîngere a spiritului prin care este surghiunită mobilitatea geniului artistic liber, este înăbușită nu tendința spre considerație exterioară și retribuire, ci este ucis impulsul superior de a fi artist, adică de a nu lucra ca un meșteșugar, în mod mecanic, abstract, general, după forme și reguli date de-a gata, ci a privi propria-ți individualitate în opera ta, ca în creația ta specifică și proprie. [...]

În general, întregii figuri și formelor ei le lipsesc grația și viața, care se produc prin avîntul propriu-zis organic al liniilor. [...]

Cu această imobilitate, care nu trebuie considerată ca simplă stîngăcie a artiștilor, ci ca o concepție originară despre chipurile zeilor și despre calmul lor plin de mister, au totodată legătură lipsa de situație și absența oricărui gen de acțiune, care în sculptură se revelează prin poziția și mișcarea mîinilor, prin mimică și prin expresia trăsăturilor. Fără îndoială, în reprezentările artistice egiptene de pe obeliscuri și de pe pereți găsim figuri pline de mișcare, dar numai ca reliefuri și de cele mai multe ori ca picturi. [...]

În Egipt sculptura ia naștere din spiritul unui popor despre care, pe de o parte, putem spune că a pătruns pînă la nivelul nevoii de a avea reprezentări, întrucît el se mulțumește să afle indicat în opera de artă ceea ce este cuprins în reprezentare, și anume în Egipt ceea ce este conținut în reprezentarea religioasă. De aceea, oricît de departe ar fi înaintat egiptenii în ceea ce privește grija și perfecțiunea execuției tehnice, pot fi totuși considerați ca neevoluați în privința artei sculpturii, deoarece ei încă nu pretind ca figurile create de aceasta să fie adevărate, să aibă viață și frumusețea care dau suflet operei de artă. Pe de altă parte, egiptenii nu se opresc, desigur, la simpla reprezentare și la nevoile ei, ci trec și la intuirea și intuitivizarea figurilor omenești și animalice [...]. Operele egiptenilor arată o seriozitate lipsită de viață, un mister nedezlegat, încît figura nu oglindește propriul său interior individualizat, ci trebuie să lase să se bănuiască o semnificație mai cuprinzătoare, care ei îi este încă străină. [...]

Tocmai ruptura aceasta dintre semnificație și existență constituie dovada lipsei de dezvoltare a concepției despre artă la egipteni. (*E.*, II, 172-176)

b) Acest sentiment al valorii propriei individualități îl vedem trezindu-se complet la viață în sculptură mai întîi la greci. Datorită acestei treziri, toate defectele acestei trepte egiptene premergătoare sînt înlăturate. Dar, urmărind această dezvoltare, nu avem de-a face cu un salt violent de la imperfecțiunile unei sculpturi încă simbolice la perfecțiunea idealului clasic, ci, cum am spus deja de mai multe ori, idealul trebuie să înlăture

în propriul său domeniu — deşi înălţat pe o treaptă superioară — ceea ce este defectuos şi îl împiedică la început în năzuinţa sa spre desăvîrşire.

α) Ca astfel de începuturi înăuntrul sculpturii clasice însăşi vreau să amintesc aici cu totul pe scurt operele de artă aşa-numite e g i n e t e şi pe cele e t r u s c e (e t r u r i c e). [...]

β) [...] Ceea ce se contopeşte aici în unitate este generalitatea cu individualitatea [...] în acea legătură indisolubilă care constituie clasicul veritabil [grec, *n.n.]*. Dar această identitate are iarăşi treptele ei. Anume, pe de o parte, idealul înclină încă spre acea g r a n d o a r e şi severitate care, fără îndoială, nu-i invidiază individualului mişcarea lui vie, dar îl ţine pe acesta şi mai ferm sub dominaţia generalului, în timp ce, pe de altă parte, generalul se pierde tot mai mult în interiorul individualului şi, întrucît prin aceasta el pierde şi din adîncimea sa, nu ştie înlocui ceea ce a pierdut decît prin dezvoltarea individualului şi sensibilului, cauză pentru care el, adică generalul, trece de la grandios la p l ă c u t, la graţios, la seninătate şi la farmecul care linguşeşte. [...]

γ) În arta r o m a n ă poate fi deja percepută disoluţia sculpturii clasice. Anume aici ceea ce este de natură cu adevărat ideală nu mai constituie suportul întregii concepţii şi realizări artistice. Poezia vieţii spirituale, suflul interior şi nobleţea unei apariţii în sine desăvîrşite, aceste calităţi superioare, proprii plasticii elene, dispar şi fac loc în general preferinţei pentru ceea ce aduce mai mult cu portretul. Acest naturalism artistic dezvoltîndu-se, pătrunde toate laturile operei de artă. Cu toate acestea, în această sferă ce-i este proprie, arta romană se găseşte încă pe o treaptă atît de înaltă, încît numai în măsura în care îi lipseşte ceea ce este într-adevăr desăvîrşit în opera de artă, adică poezia idealului în sensul autentic al cuvîntului, este ea, în chip esenţial, inferioară celei greceşti. (*E.*, II, 176-180)

c) În schimb, în ceea ce priveşte sculptura c r e ş t i n ă, aceasta are originar un principiu al concepţiei şi al modului de reprezentare artistică ce nu concordă cu materialul şi cu formele sculpturii atît de nemijlocit cum concordă el în idealul clasic al imaginaţiei şi artei elene. [...] Durerea, chinul corpului şi al spiritului, martiriul şi pocăinţa, moartea şi învierea, personalitatea spirituală subiectivă, intimitatea afectivă, iubirea, inima şi sentimentele, tot acest conţinut, propriu imaginaţiei religioase romantice, nu este subiect pentru care figura exterioară abstractă ca atare, în totalitatea ei spaţială, şi materia, în modul ei de existenţă sensibilă, concretă, neafirmată pe plan ideal, ar putea oferi forma absolut adecvată şi materialul tot atît de corespunzător. Din această cauză, sculptura nici nu dă în romantic linia fundamentală de mişcare pentru celelalte arte şi pentru întreaga existenţă, cum era cazul în Grecia, ci cedează acest rol picturii şi muzicii, ca arte mai adecvate interiorităţii şi liberei particularităţi a exteriorului, pătrunsă integral de interior. [...]

De aceea sculptura romantică, care a alunecat destul de frecvent în cele mai mari rătăciri, rămîne fidelă principiului autentic al plasticii acolo unde ea se alătură din nou, mai strîns, grecilor, străduindu-se să trateze fie subiecte antice în felul însuşi al anticilor, fie statui de eroi şi de regi şi portrete conform legilor sculpturii şi năzuind să se apropie de sculptura antică. Îndeosebi aşa se întîmplă în zilele noastre. Dar sculptura a ştiut să dea lucruri excelente şi în domeniul subiectelor cu caracter religios. În această privinţă nu vreau să-l amintesc decît pe Michelangelo. Hristos mort făcut de Michelangelo [...] nu poate fi destul de admirat. [...] Dar înainte de toate m-a impresionat mormîntul contelui de Nassau din Breda. [...] Nimic nu este mai interesant decît să vezi înfăţişat de către Michelangelo un caracter ca acesta al lui Cezar [de pe amintitul mormînt, *n.n.*]. (*E.*, II, 180-182)

B.

REPREZENTĂRI

...lipsa de situaţie pe care o arată, de exemplu, vechi tablouri religioase de la începuturile artei, tablouri al căror caracter, de profundă şi liniştită seriozitate, de nobleţe neasemănat de calmă, chiar rigidă, însă grandioasă, a fost reprodus şi mai tîrziu, păstrîndu-se acelaşi tip. Sculptura egipteană şi cea mai veche sculptură greacă, de exemplu, ne dau intuiţia unei astfel de lipse de situaţie. (*E.*, I, 206)

De exemplu, în timp ce egiptenii reprezentau în formele lor sculpturale pe zei cu picioarele lipite, cu capul nemişcat şi cu braţele ferm lipite de corp, grecii, din contra, îndepărtează braţele şi picioarele de corp şi dau corpului poziţie de mers şi, în general, o poziţie în sine mobilă şi variată. (*E.*, I, 207)

...s-a revărsat arta elenă în întreaga seninătate a spiritului grec şi a găsit plăcere şi bucurie să-şi afle aplicaţie la o cantitate infinit de mare de situaţii agreabile. Fiindcă, după ce ea a reuşit să iasă odată din abstracţiile mai rigide şi să urce la nivelul înaltei preţuiri a individualităţii vii, care uneşte totul în sine, ceea ce e viu şi senin i-a devenit drag, iar artiştii s-au dedat la o diversitate de plăsmuiri care nu se abat la reprezentarea a ceea ce este dureros, oribil, fals şi chinuitor, ci rămîn în limita omenescului lipsit de griji. Anticii au creat multe opere de sculptură de felul acesta, opere de o perfecţiune supremă. (*E.*, II, 160)

...întrucît ea trebuie să-şi găsească expresie în sculptura prin forma corporală şi liberă, individualitatea cu adevărat vie nu este voie să se reveleze numai prin astfel de accesorii, ca atribute, coafură, arme şi alte unelte, cum sînt măciuca, furca cu trei dinţi, cupa etc., ci să se încorporeze în figura însăşi, precum şi în expresia ei. În această individualitate, artiştii eleni au fost cu atît mai meşteri şi mai creatori, cu cît figurile zeilor aveau, în esenţă, aceeaşi bază substanţială, din care individualitatea caracteristică trebuia elaborată în aşa fel, încît fără să se separe de bază, aceasta s-o păstreze în sine absolut vie şi prezentă. În cele mai bune opere ale sculpturii antice trebuie mai cu seamă admirată atenţia fină cu care artiştii s-au îngrijit să aducă în armonie cele mai mici trăsături ale figurii şi ale expresiei cu întregul, o atenţie din care provine apoi exclusiv însăşi această armonie. (*E.*, II, 150)

...cunoscătorii de artă care au practică mare ştiu să tragă îndată concluzii, chiar şi numai din bucăţi izolate, cu privire la caracterul şi forma întregii figuri şi să întregească ceea ce lipseşte. Din acest fapt, noi, la rîndul nostru, învăţăm să admirăm simţul fin şi consecvenţa cu care a fost înfăptuită individualizarea în arta greacă, ai cărei maeştri s-au priceput să dea formă adecvată întregului, chiar şi celei mai mici părţi a acestuia şi s-o păstreze ca atare. (*E.*, II, 154)

...problema sculpturii, rezolvată în chip uimitor de către greci, a constat [...] tocmai în faptul că ei, în ciuda generalităţii şi idealităţii zeilor, le-au păstrat totuşi acestora individualitatea şi posibilitatea de a fi distinşi unul de altul, cu toate că în anumite sfere se manifestă, evident, tendinţa de a suprima limitele ferme şi de a înfăţişa diferitele forme şi în procesul lor de tranziţie. (*E.*, II, 156)

În ceea ce priveşte apoi pe diferiţii zei înşişi, era curentă reprezentarea că deasupra tuturor acestor idealuri

se află ca domnitor un *u n i c* individ. Această demnitate și măreție Fidias a imprimat-o înainte de toate figurii și expresiei lui *Z e u s*; totuși, tatăl zeilor și al oamenilor este în același timp reprezentat tronînd cu blîndețe și avînd o privire senină, iertătoare; este apoi în vîrsta bărbăției, fără obrajii plini ai tinereții, dar și fără să arate cîtuși de puțin vreo duritate a formei sau vreo slăbiciune legată de etate. *(E.*, II, 156)

...*V e n u s*, zeița frumuseții ca atare, este, alăturea de Grații și de Hore, singura care a fost înfățișată goală de sculptorii greci, cu toate că nu de către toți. La ea goliciunea are un temei foarte important, deoarece ea are ca scop principal să exprime frumusețea sensibilă și victoria ei, să exprime în general grație, farmec, gingășie, temperate și înălțate prin mijlocirea spiritului. *(E.*, II, 157)

...celebrul Apolo Belvedere nu aparține, desigur, chiar stilului agreabil, dar aparține cel puțin trecerii de la înaltul ideal la ceea ce este încîntător. *(E.*, II, 12)

...Situația lui Apolo de Belvedere este concepută în chipul că Apolo, sigur de victorie, după ce a ucis cu săgeata pitonul, pășește, în măreția lui, mînios înainte. Această situație nu mai posedă deja grandioasa simplitate a sculpturii elene mai vechi, care făcea cunoscută liniștea și natura copilăroasă a zeilor prin exteriorizări mai neînsemnate. De exemplu, Venus ieșind din baie, conștientă de puterea sa, privind calm înaintea sa... *(E.*, I, 208)

Prima ieșire a figurii din această măreție severă sau fericită cufundare în sine constă în faptul că în întreaga poziție se schițează un început sau un sfîrșit de acțiune, fără ca prin aceasta să fie tulburată liniștea divină și să fie înfățișată figura în conflict sau în luptă. Acestui gen îi aparțin celebra Venus Medici și Apolo Belvedere.

Pe timpul lui Lessing și al lui Winckelmann li s-a adus acestor statui, ca celor mai înalte idealuri ale artei, un prinos de nemărginită admirație. Azi, cînd sînt cunoscute opere mai profunde ca expresie, mai vii și mai temeinic elaborate ca formă, celor două statui li se atribuie o valoare ceva mai mică; ele sînt situate într-o epocă mai tîrzie, epocă în care lustrul execuției urmărește deja agreabilul — ceea ce place —, și nu se mai menține pe linia stilului autentic, sever. *(E.*, II, 159-160)

Arta antică își sărbătorește triumful tocmai în faptul că pînă și la cele mai delicate figuri de fiecare dată toate părțile, cu organizarea lor anumită, sînt perceptibile în nuanțe aproape neaparente de ieșiri și adîncituri sesizabile într-un chip în care știința și virtuozitatea artistului se revelează numai unui cercetător serios și unui observator atent. De exemplu, dacă într-o figură bărbătească delicată ca aceea a tînărului Apolo n-ar fi indicată în mod real și temeinic și cu o pătrundere desăvîrșită, deși pe jumătate ascunsă, întreaga structură a corpului omenesc, fără îndoială membrele lui Apolo s-ar înfățișa rotunde și pline, dar în același timp și lipsite de energie și de expresie și varietate, încît întregul cu greu ar putea cauza plăcere. *(E.*, II, 151)

...*Victoria* de pe poarta Brandenburgului de la Berlin produce o impresie frumoasă nu numai datorită simplității și calmului ei, ci și prin faptul că la ea pot fi percepute precis diferitele figuri: caii, fiind la distanță între ei, nu se acoperă unul pe celălalt; tot astfel și figura Victoriei se înalță destul de sus deasupra lor. Dimpotrivă, Apolo al lui Tieck, pe carul său tras de zgripțori, face figură mai puțin excelentă pe acoperișul teatrului, oricît de artistice ar fi, dealtfel, întreaga concepție și lucrare. Datorită favorii pe care mi-a făcut-o un prieten, eu am văzut figurile în atelier; ele promiteau să producă un

efect grandios. Dar așa cum stau la mare înălțime, totdeauna cade prea mult din conturul unei figuri pe alta, care formează numai fundalul celei dintîi, iar aceasta obține o siluetă cu atît mai puțin liberă și distinctă, cu cît figurilor le lipsește, la toate, simplitatea. Zgripțorii, care dealtfel, din cauza picioarelor lor mai scurte, nu se înalță atît de sus și de liber precum caii, au în plus aripi, iar Apolo, chica sa și lira în mînă. Toate acestea sînt prea mult pentru locul unde este așezată opera aceasta și nu fac decît să contribuie la lipsa de limpezime a contururilor. (*E.*, II, 163)

...grupul Laocoon [...] a fost, înainte cu patruzeci sau cincizeci de ani, obiectul multor cercetări și al unor ample discuții. Îndeosebi a fost considerată ca importantă împrejurarea dacă Virgiliu a făcut descrierea acestei scene după opera creată de sculptor, sau dacă acesta și-a realizat lucrarea luîndu-se după descrierea lui Virgiliu; s-a discutat apoi problema dacă Laocoon strigă și dacă, în general, se cuvine să fie exprimat strigătul în sculptură etc. Astfel de probleme psihologice considerate importante au fost vînturate odinioară, fiindcă impulsul venit de la Winckelmann și simțul artistic autentic încă nu-și făcuseră drum și fiindcă savanții de cabinet sînt foarte dispuși să ducă discuții, întrucît adesea le lipsește tot atît de mult ocazia să vadă opere de artă adevărate, pe cît de mult le lipsește capacitatea să le sesizeze cu ajutorul intuiției. Cel mai important lucru care trebuie avut în vedere la grupul Lacoon este faptul că, cu tot realismul superior al acestei opere, cu toată marea durere pe care o exprimă prin contracțiile convulsive ale corpului și prin încordarea tuturor mușchilor, noblețea frumuseții este păstrată și nu s-a trecut nici în cea mai mică măsură la grimasă, la desfigurare, la diform. După spiritul propriu subiectul ei, după rafinamentul distribuției și priceperea pozițiilor și după felul elaborării, întreaga operă

aparține unei epoci de mai tîrziu, care caută să depășească frumusețea simplă și caracterul viu al artei precedente printr-o etalare ostentativă a cunoștințelor privitoare la structura și la musculatura corpului omenesc și să placă printr-o exagerat de rafinată finețe a execuției. Aici, pasul de la naivitatea și grandoarea artei la manieră este deja făcut. (*E.*, II, 162)

Fără îndoială, nu le lipsește nici zeilor idealului clasic o trăsătură de tristețe, negativ încărcat cu destin care constituie răsfrîngerea necesității reci pe aceste figuri senine, care, în natura lor divină și în libertatea lor, rămîn însă totuși sigure de grandoarea lor simplă și de puterea lor. [...] ...independent de trăsătura unei tristeți calme menționate mai sus la idealurile anticilor nu vedem decît expresia durerii unei naturi nobile, ca, de exemplu, pe figura Niobei și pe aceea a lui Laocoon. Ele nu izbucnesc în lamentări și desperare, ci se mențin demne și curajoase în durerea ce le sfîșie, dar această ținută a lor rămîne goală, suferința, durerea este oarecum ultimul cuvînt, iar în locul concilierii și al mulțumirii trebuie să apară o resemnare rece, în care insul uman, fără să se năruie în sine însuși, renunță la ceea ce ținea cu fermitate. (*E.*, II, 212-213)

După cum atunci cînd a fost vorba despre arhitectură, am făcut deosebirea esențială între arhitectură independentă și arhitectura care servește, putem stabili și aici o distincție asemănătoare între opere de sculptură care se înalță independente, pentru sine, și opere ce servesc mai curînd numai la împodobirea unor spații arhitectonice. Pentru prima categorie de opere, mediul înconjurător însuși nu este decît un local pregătit de artă, în timp ce la această a doua categorie raportarea la lucrarea de arhitectură, al cărei decor îl formează, rămîne esențială și determină nu numai forma, ci în cea mai

mare parte şi conţinutul operei de sculptură. În linii generale şi în ansamblu putem spune că statuile singure se înalţă şi există de dragul lor înseşi, în timp ce grupurile şi, în măsură şi mai mare, reliefurile încep să renunţe la această independenţă, fiind aplicate de arhitectură pentru propriile ei scopuri. *(E.*, II, 159)

Nu este îngăduit ca o sculptură oarecare să fie mai întîi terminată şi să fie căutat abia ulterior locul unde ea să fie aşezată, ci deja în momentul conceperii ei trebuie adusă în legătură cu o anumită lume exterioară, cu forma ei spaţială şi cu poziţia ei ca loc. În această privinţă, sculptura păstrează o continuă raportare la spaţii arhitectonice... *(E.*, II, 96)

Sculptura religioasă romantică [...] rămîne, mai mult decît cea greacă, un decor al arhitecturii. (*E.*, II, 181)

...coloane de triumf, ca cele vestite ale lui Traian şi Napoleon [...], sînt oarecum numai postament pentru statui, şi în afară de aceasta, ele sînt îmbrăcate cu basoreliefuri în amintirea şi pentru sărbătorirea eroului a cărui statuie era aşezată pe ele. *(E.*, II, 52)

DETALII CORPORALE, ÎMBRĂCĂMINTEA

...aşa-numitul p r o f i l g r e c [...] rezidă în legătura specifică ce există între frunte şi nas, anume în linia aproape dreaptă sau foarte puţin curbată în care nasul continuă, fără întrerupere, fruntea; acest profil mai rezidă şi în direcţia perpendiculară a acestei linii pe o a doua linie, care, dusă de la rădăcina nasului la canalul

urechii, formează un unghi drept cu prima linie, dată de linia frunţii şi a nasului. Într-o astfel de linie sînt aşezate în general unul faţă de cealaltă nasul şi fruntea în sculptura frumoasă ideală şi se pune deci problema dacă această aşezare este numai o simplă contingenţă artistică şi naţională sau dacă ea este o necesitate fiziologică. *(E.*, I, 121-122)

Profilul grec nu este voie să fie considerat numai ca formă exterioară şi accidentală, ci el ţine de idealul frumuseţii în sine şi pentru sine, fiindcă, în primul rînd, el este acea formaţie a feţei la care expresia spiritului împinge cu totul pe al doilea plan ceea ce este pur natural şi, în al doilea rînd, el se sustrage cel mai mult caracterului accidental al formei, dar fără a înfăţişa simplă conformitate cu vreo lege şi fără a repudia vreo individualitate. *(E.*, II, 125)

...buza inferioară mai plină decît cea superioară, cum le avea şi Schiller, dă gurii o formă din care se poate citi o mare bogăţie de sentimente. (*E.*, II, 130)

Referitor la o c h i trebuie să precizăm îndată că figurii ideale create de sculptură, pe lîngă culoarea propriu-zis picturală, îi lipseşte şi p r i v i r e a ochilor. [...] În această legătură de idei n-ar fi departe de noi gîndul că sacrificarea ochiului, această oglindă simplă a sufletului, trebuie să-l coste mult pe artist. [...] Privirea este ceea ce e mai încărcat cu suflet, este concentrarea interiorităţii şi a subiectivităţii simţitoare. [...] Dar sfera artistului în sculptură nu este nici intimitatea sufletului în sine, cuprinderea omului întreg în eul simplu care apare în privire ca în acest ultim punct luminos, şi nici subiectivitatea dispersată şi angajată în lumea exterioară. Sculptura are ca obiect totalitatea figurii exterioare, de care ea trebuie să separe sufletul şi să-l înfăţişeze cu

ajutorul acestei multiplicități care e totalitatea figurii, astfel încît nu-i este îngăduit să reducă manifestarea sufletului la unicul său punct simplu și la caracterul instantaneu al privirii. Opera creată de sculptură nu posedă intimitate ca atare, intimitate care ar putea să se reveleze și pentru sine, ca acest ce ideal al privirii față de celelalte părți ale corpului, și care ar putea să apară ca opoziție între ochi și corp, ci ceea ce are individul ca spiritualitate și ca interioritate rămîne cu totul revărsat în totalitatea figurii, pe care o cuprinde numai spiritul care o contemplă, spectatorul. [...] ...sculpturii nu numai că nu-i lipsește nimic din cauza absenței privirii la figurile sale, ci, potrivit întregului ei punct de vedere, ea este o b l i g a t ă să renunțe la acest gen de exprimare a sufletului. Și astfel anticii au dat iarăși dovadă de mare simț artistic cînd au recunoscut ferm caracterul limitat al sculpturii și au rămas cu strictețe fideli naturii abstracte a ei. Aici rezidă înalta lor p r i c e p e r e în cuprinsul plenitudinii rațiunii lor și a totalității intuiției lor. (*E.*, II, 125-127)

...poziția verticală ca atare încă nu este frumoasă [în sculptură, *n.n.*], ci devine frumoasă numai datorită libertății formei sale. (*E.*, II, 133)

Sculptura nu trebuie să reprezinte artistic pe oameni ca și cum ei ar fi petrificați sau înghețați de suflul cornului lui Hüon, în timp ce se mișcă și acționează. Dimpotrivă, cu toate că și mimica poate indica la rigoare o acțiune caracteristică, ea trebuie totuși să exprime numai o începere și o pregătire, o intenție sau să indice o încetare, o revenire din acțiune la repaus. Calmul și independența spiritului, care cuprinde în el posibilitatea unei lumi întregi, iată tot ce este mai adecvat figurii create de sculptură. (*E.*, II, 134-135)

Principiul genului artistic al îmbrăcămintei [în cazul sculpturii, *n.n.*] rezidă în faptul că ea este tratată oarecum asemenea unei opere de arhitectură. Opera arhitectonică este numai un mediu înconjurător în care omul se poate mișca liber, mediu care, la rîndul său, trebuie să aibă în el și să arate propria sa determinație în ceea ce privește modul său de plăsmuire, ca unul ce este separat de ceea ce înconjură. Mai departe, elementul arhitectonic al susținerii și al susținutului este creat pentru sine însuși, conform propriei sale naturi mecanice. De un astfel de principiu ascultă genul de îmbrăcăminte pe care o găsim utilizată în sculptura ideală a anticilor. Mai cu seamă mantaua este ca o casă în care te miști liber. *E.*, II, 141)

...exigența ca eroii zilei, sau ai trecutului apropiat — cînd eroismul lor are caracter mai limitat — să fie înfățișați [în sculptură, *n.n.*] în îmbrăcăminte ideală este o exigență foarte superficială. Această pretenție arată, desigur, zel pentru frumosul artei, dar un zel nerezonabil, care, din iubire pentru antichitate, scapă din vedere faptul că grandoarea celor vechi rezidă totodată și în înalta înțelegere a tot ce făceau: astfel, fără îndoială, ei au reprezentat artistic ceea ce este în sine de natură ideală, dar, în schimb, n-au căutat să impună o astfel de formă celor ce nu sînt de natură ideală. Cînd întregul conținut al indivizilor nu este de natură ideală, nu este voie să fie atare nici îmbrăcămintea; și cum un general puternic și hotărît nu are cu necesitate o față compatibilă cu formele lui Marte, tot astfel a recurge aici la îmbrăcămintea zeilor greci ar echivala cu travestirea de care am face uz cînd am îmbrăca un om cu barbă în haine de fată.

Cu toate acestea, și îmbrăcămintea modernă provoacă la rîndul ei o oarecare dificultate, prin faptul că, fiind supusă m o d e i, este extrem de schimbătoare. Fiindcă

ține de caracterul rațional al modei de a-și exercita dreptul asupra a ceea ce este trecător, schimbîndu-l pe acesta mereu. *(E.*, II, 143)

...ceea ce este vechi a devenit oarecum atemporal, estompîndu-se într-o reprezentare generală mai nedeterminată, astfel încît, în urma acestei desprinderi a lui de realitatea sa particulară, el devine capabil de o reprezentare ideală și în ceea ce privește îmbrăcămintea lui. Acesta este cazul în măsură și mai mare cu indivizii care, datorită independenței și bogăției lor interioare, sustrași limitării proprii unei profesiuni particulare și acțiunii numai într-un timp determinat, formează pentru ei înșiși o totalitate liberă, o lume de raporturi și de activități, indivizi care, din această cauză, trebuie să se înfățișeze și în privința îmbrăcămintei lor ridicați deasupra familiarității cotidianului cu caracterul ei exterior, obișnuit, trecător. Deja la greci există statui ale lui Achile și Alexandru, la care trăsăturile mai individuale de portret sînt atît de fine, încît aceste figuri ni se înfățișează mai curînd ca niște zei tineri decît ca oameni. Observația aceasta se potrivește perfect la genialul și generosul tînăr care a fost Alexandru. Tot astfel se află și Napoleon, de exemplu, la înălțime atît de mare și este un spirit atît de cuprinzător, încît nimic nu împiedică reprezentarea lui în îmbrăcăminte ideală, care nici chiar la Frederic cel Mare n-ar fi nepotrivită dacă ar fi vorba să fie celebrat în toată grandoarea lui. *(E.*, II, 144-145)

MATERIALE

Opera sculptorului [grec, *n.n.*] este monocromă în întregimea ei: este sculptată în marmură albă, și nu în marmură policromă, pestriță. [...]

Împotriva culorii unice, simple a marmurii pot fi citate, evident, nu numai statuile din metal, ci și mai mult cele mai mari și mai excelente opere, ca, de exemplu, Zeus al lui Fidias, statuie în mai multe culori. Dar nici nu este vorba de o astfel de abstracție extremă a lipsei de culoare, însă a întrebuința ivoriu și aur încă nu înseamnă a recurge, în înțeles pictural, la culoare; și apoi, în general, diversele opere ale unei arte determinate nu-și păstrează totdeauna în realitate conceptul fundamental atît de neschimbat, deoarece ele intră în relații vii cu scopuri variate, sînt așezate în locuri diferite, ajungînd astfel în legătură cu circumstanțe exterioare, care, la rîndul lor, modifică și ele tipul fundamental. Astfel, de exemplu, adesea au fost făcute statui și din materii scumpe, din aur și ivoriu, fiind așezate pe scaune fastuoase; sau stăteau pe postamente artistic și foarte luxos lucrate și erau împodobite cu ornamente costisitoare, pentru ca poporul, contemplînd astfel de opere mărețe, să se bucure în același timp de puterea și de bogăția sa. Fiind deja în sine și pentru sine o artă mai abstractă, sculptura nu se menține totdeauna pe planul acestei abstracții, ci aduce cu sine prin originea sa, pe de o parte, unele accesorii luate din tradiție, din comentare exegetice, din ceea ce are caracter local, pe de altă parte, ea se devotează nevoilor vii ale poporului; căci omul activ pretinde variație care să-l încînte și dorește să-i fie ocupate în multe direcții intuiția sensibilă și reprezentarea. Ceva similar se produce la lectura tragediilor elene, lectură care ne prezintă și ea opera de artă numai în forma ei cea mai abstractă. În forma de existență exterioară ulterioară a operei se mai adaugă reprezentarea ei de către persoane vii, costumele, împodobirea scenei, dansul, muzica. *(E.*, II, 101-102)

Cu titlu de observație generală vreau să menționez aici faptul că anticii, pe cît au fost de neîntrecuți în in-

venţie, pe atît ne pun în uimire şi cu admirabila lor ştiinţă şi dexteritate în ceea ce priveşte înfăptuirea tehnică. Ambele laturi sînt foarte dificile în sculptură, fiindcă mijloacele ei de plăsmuire le lipseşte multilateralitatea interioară care stă la dispoziţia celorlalte arte. [...]

a) Printre feluritele materiale în care au realizat sculptorii imagini de-ale zeilor, unul dintre cele mai vechi este l e m n u l. [...]

...cînd nu este acoperit cu aur sau în alt chip, lemnul pare a nu se potrivi cu ceea ce este grandios, din cauza structurii lui fibroase, a liniilor de direcţie a acestor fibre; lemnul este mai apt pentru lucrări mai mici, pentru care el a fost adesea întrebuinţat în evul mediu şi este folosit încă şi azi.

b) Alte materiale, printre cele mai importante, sînt apoi i v o r i u l asociat cu a u r u l, f o n t a şi m a r m u r a.

α) Cum se ştie, ivoriul şi aurul le-a întrebuinţat Fidias la capodoperele lui, ca, de exemplu, pentru statuia lui Iupiter din Olimp şi apoi în acropola Atenei, pentru vestita statuie colosală a zeiţei Pallas, care ţinea pe braţ o Victorie, ea însăşi mai mare decît în natură. [...]

β) Dar materialul cel mai preferat şi de departe cel mai răspîndit a fost în antichitate m e t a l u l. Turnarea acestuia cei vechi au ştiut s-o ducă pînă la un nivel de măiestrie supremă. Îndeosebi pe timpul lui Miron şi al lui Polictet, metalul a fost folosit în general la realizarea statuilor de zei şi la confecţionarea altor specii de sculpturi. Culoarea mai închisă, mai neprecisă, lustrul, netezimea metalului în general încă nu au caracterul abstract al marmurii, ci sînt oarecum mai calde. Materialele de care s-au folosit anticii erau în parte aurul şi argintul, în parte arama în variate amestecuri. [...]

În turnarea metalului, anticii au atins o măiestrie de necrezut, datorită căreia le-a fost posibil să toarne şi tare, şi subţire. Acest lucru poate fi, fără îndoială, privit ca ceva ce, fiind de natură pur tehnică, nu are nimic de-a face cu arta propriu-zisă; dar orice artist lucrează cu o materie sensibilă, concretă, şi este propriu geniului său să devină complet stăpîn pe acest material, încît dexteritatea tehnică şi partea-meşteşug formează o latură a geniului. [...] Al doilea avantaj pe care anticii au ştiut să-l dobîndească datorită măiestriei lor de turnători a fost puritatea fontei, pe care au dus-o atît de departe, încît statuile lor de metal nu aveau deloc nevoie să fie cizelate şi din cauza aceasta ele nu pierdeau nimic nici din trăsăturile lor mai fine, lucru care la cizelat niciodată nu poate fi pe deplin evitat. Cînd privim enorma cantitate de opere de artă care au luat naştere graţie acestei uşurinţe şi măiestriei în cele tehnice, trebuie să ne cuprindă cea mai mare mirare şi să admitem că simţul artistic pentru sculptură este un impuls, un instinct specific al spiritului, care în aşa măsură şi cu răspîndire atît de mare n-a putut exista decît tocmai într-o u n i c ă epocă şi la un u n i c popor. În întregul stat al Prusiei, de exemplu, putem încă şi în ziua de azi număra foarte bine statuile de metal [...].

Ca exemplu mai apropiat şi mai corespunzător poate fi menţionată aici a r t a b a t e r i i m o n e d e l o r. Şi în acest domeniu anticii au realizat capodopere de o frumuseţe desăvîrşită, cu toate că în ceea ce priveşte partea tehnică a bătutului ei se găseau departe în urma dezvoltării actuale a maşinismului. [...]

γ) În sfîrşit, ultimul material ce corespunde prin excelenţă sculpturii este p i a t r a, care posedă deja pentru sine obiectivitatea existenţei şi a duratei. Deja egiptenii îşi cizelau statuile lor colosale din cel mai tare material: granit, sienit, bazalt etc., depunînd o muncă extrem de grea. Dar cel mai nemijlocit corespunde scopurilor sculpturii m a r m u r a, cu puritatea ei moale, cu albeaţa ei, precum şi cu lipsa ei de culoare şi cu delicateţea luciului ei. Datorită structurii granuloase şi caracterului translucid, ea este preferată cu mult ipsosului,

care are o albeață moartă, de cretă, și care, fiind prea deschis, șterge cu ușurință nuanțele mai fine. Marmura a început să fie preferată de antici abia într-o epocă mai tîrzie, anume pe timpul lui Praxitele și Scopas, care și-au cucerit cea mai necontestată măiestrie în cioplirea statuilor de marmură. Fidias lucra, desigur, și el în marmură, dar cel mai adesea făcea din marmură numai capul, picioarele și mîinile. Miron și Policlet se serveau mai cu seamă de metal; Praxitele și Scopas, din contra, căutau să înlăture culoarea, eterogenă pentru abstracta sculptură. Fără îndoială, nu se poate nega că frumusețea pură a idealului sculpturii poate fi înfăptuită tot atît de complet în metal ca și în marmură. Dar cînd arta începe să pășească spre exprimarea grației suave și a farmecului figurii, cum era cazul la Praxitele și la Scopas, marmura se dovedește a fi materialul cel mai potrivit. [...] De asemenea, grija atentă ce s-a acordat în această epocă și în sculptură luminii și umbrei, ale căror nuanțe marmura le face mai vizibile decît le face metalul, a fost un nou motiv al preferinței ce s-a dat întrebuințării acestei pietre față de folosirea metalului.

c) La aceste principale feluri de material trebuie să adăugăm, ca încheiere, și p i e t r e l e n o b i l e și s t i c l a.

Gemele, cameele și reproducerile în ipsos sînt de neprețuit, întrucît ele ne repetă în dimensiuni foarte mici, dar cu cea mai mare perfecțiune, întregul cuprins al sculpturii, începînd de la simpla figură de zeu, continuînd cu cele mai variate feluri de grupări și mergînd pînă la toate fanteziile posibile din cercul lucrurilor ce produc destindere și seninătate. *(E.*, II, 164-169)

...*Omul cu gîște* din piața din Nürnberg, foarte prețuit de Goethe și de Meyer, este reprezentarea artistică plină de viață a unui tînăr țăran (reprezentare în bronz, fiindcă în marmură n-ar fi mers), care poartă pe fiecare braț cîte o gîscă de vînzare. *(E.*, II, 181)

PICTURA



Trecerea generală de la sculptură la celelalte arte este cauzată [...] de principiul s u b i e c t i v i t ă ț i i, care face irupție în conținutul artistic și în modul de reprezentare al lui. *(E.*, II, 187)

...principiul subiectivității atrage după sine în general necesitatea de a părăsi, pe de o parte, unitatea naivă a spiritului cu corporalitatea sa și de a afirma corporalul în chip mai mult sau mai puțin negativ pentru a scoate în evidență interioritatea din ceea ce e exterior, pe de altă parte, necesitatea de a procura cîmp liber pe seama particularului diversității, a scindării și a mișcării spiritualului și a sensibilului. *(E.*, II, 190)

...p r i m a dintre artele romantice își va expune conținutul său [...], făcîndu-l vizibil încă în formele figurii omenești exterioare și, în general, ale tuturor formațiilor naturii, dar fără a se opri la modul sensibil și abstract al sculpturii. Această problemă constituie sarcina p i c t u r i i. *(E.*, II, 190)

...ceea ce sculpturile antice lasă nesatisfăcut [...] este exigența noastră de a vedea dezvoltîndu-se un caracter, de a-l vedea trecînd la activitate și acțiune în exterior

și la adîncirea interiorului. De aceea, cînd trecem la pictură ne simțim îndată mai acasă. Anume în ea își taie drum pentru prima oară principiul subiectivității finite și în sine infinite, principiul propriei noastre existențe concrete și vieți, și noi vedem în creațiile ei tocmai ceea ce acționează și e activ în noi înșine. (*E.*, II, 192)

Această sferă introduce în artă ca ceva nou o imensă bogăție de subiecte și o mare varietate de moduri de reprezentare artistică care au lipsit pînă acum. Astfel principiul subiectivității este, pe de o parte, temeiul particularizării, pe de altă parte, însă el este ceea ce leagă și cuprinde laolaltă, încît pictura unește în una și aceeași operă de artă și ceea ce ținea pînă acum de două arte deosebite, adică mediul înconjurător exterior pe care-l tratase artistic arhitectura, și figura în sine însăși spirituală, care fusese elaborată de sculptură. Pictura își așază figurile în mijlocul unei naturi exterioare, inventate în același sens de ea însăși, sau le așază înăuntrul unui mediu arhitectonic, și ea știe să facă din acest exterior, cu ajutorul sentimentului și al concepției pline de suflet, o oglindire și ea subiectivă, cum se pricepe, și să pună acest exterior în legătură și în acord cu spiritul figurilor care se mișcă în cuprinsul lui. (*E.*, II, 193)

A.

CARACTERUL GENERAL AL PICTURII

Dacă ne întrebăm [...] de ce pictura și-a atins adevărata ei culme datorită conținutului formei romantice a artei, răspundem că tocmai intimitatea sentimentului, fericirea și durerea sufletului — acest conținut mai pro-

fund, presupunînd o viață spirituală — sînt acelea care au deschis calea prefecțiunii artistice superioare și au făcut-o necesară. (*E.*, II, 195)

Cei vechi vor fi fost capabili, desigur, să picteze în mod excelent portrete, dar nici felul cum concepeau ei lucrurile naturii și nici vederile lor despre stările omenești și divine n-au fost de așa natură încît să poată duce în pictură la o spiritualizare atît de adîncă cum este cea care și-a găsit expresia în pictura creștină. (*E.*, II, 196)

...elementul picturii își are obiectul său a b s o l u t c o r e s p u n z ă t o r exclusiv în cuprinsul și în modul de reprezentare artistică a formei romantice a artei. De asemenea puteam spune că, invers, cînd arta romantică vrea să treacă la realizarea unor opere de artă, trebuie să-și caute un material care să concorde cu conținutul ei și îl găsește pe acesta în pictură, care din această cauză rămîne, mai mult sau mai puțin formal, în toate celelalte obiecte și concepții. În consecință, dacă în afară de pictura creștină mai există și o pictură orientală, una greacă și una romană, perfecțiunea pe care această artă a cîștigat-o înăuntrul granițelor romanticului rămîne totuși adevăratul punct central al ei, iar noi putem vorbi de pictura orientală și elenă numai în felul cum a trebuit să vorbim cînd a fost vorba de sculptură, care își avea rădăcinile în idealul clasic și își atingea cu reprezentarea artistică proprie acesteia adevăratul ei apogeu, despre o sculptură creștină. (*E.*, II, 197)

...pictura înfățișează, fără îndoială, intuiției noastre interiorul în forma obiectivității exterioare, dar conținutul ei propriu pe care îl exprimă este subiectivitatea adecvată. Cauză pentru care pictura nici nu este în stare să

redea, în ceea ce privește forma, concepții atît de precise, despre divin de exemplu, ca sculptura, ci numai reprezentări mai nedeterminate, proprii sentimentului. Acest fapt pare a fi contrazis de împrejurarea că adesea cei mai vestiți pictori au preferat să aleagă ca subiecte de tablouri și mediul exterior în care trăiește omul : munți, văi, lunci, rîuri, arbori, tufe, corăbii, marea, cerul cu norii, clădiri, camere etc. Dar ceea ce formează miezul conținutului unor astfel de opere de artă nu sînt înseși aceste obiecte, ci viața și sufletul concepției subiective și al executării, sentimentele artistice oglindite în opera sa, care nu este o simplă copie a unor obiecte exterioare, ci ni-l arată pe el însuși, interiorul lui. Tocmai de aceea obiectele se dovedesc a fi și sub acest aspect indiferente în pictură : la ele subiectivul începe să iasă în evidență drept ceea ce este principal. Prin această întoarcere spre suflet și inimă, spre sentiment — care, cînd este vorba de obiecte ale naturii exterioare, poate fi adesea numai o tonalitate generală a dispoziției sufletești produse — se deosebește mai mult pictura de sculptură și de arhitectură, situîndu-se mai mult în apropierea muzicii și făcînd trecerea de la artele plastice la cele ale sunetului. (*E.*, II, 199)

Spectatorul este oarecum de la început prezent în operă, se ține seama de el, iar opera de artă există pentru subiect. Dar pentru această raportare la c o n t e m p l a r e și la reflexul ei spiritual, simpla răsfrîngere a realității ajunge, iar totalitatea reală a spațiului este chiar jenantă, fiindcă în ea obiectele contemplate își păstrează o existență pentru ele însele și nu apar făcute reprezentabile intuitiv numai de spirit pentru propria lui contemplare. De aceea natura nu e în stare să-și reducă formatiile la o față plană, fiindcă obiectele ei au și trebuie în același timp să aibă o existență-pentru-sine reală. În pictură însă, satisfacția nu rezidă în existența reală, ci numai în

interesul pur teoretic pe care-l trezește reflexul exterior al interiorului, în consecință, ea înlătură orice dispoziții în vederea satisfacerii nevoii de realitate și de organizare spațială totală. (*E.*, II, 201-202)

Dacă ne întrebăm acum ce fel de element f i z i c este acela de care se servește pictura, răspundem că acest element este l u m i n a, ca element care face în general vizibilă lumea obiectelor.

[...] Principiul luminii este contrariul materiei grele, care încă nu s-a concentrat în unitatea ei. [...] În lumină începe natura să devină pentru prima dată subiectivă. [...] Datorită acestei calități a ei de natură mai i d e a l ă devine lumina principiul fizical al p i c t u r i i. (*E.*, II, 203-204)

...în pictură clarul și obscurul aparțin, cu toate gradațiile și tranzițiile lor cele mai fine, însuși principiului m a t e r i a l u l u i artistic, producînd numai a p a r e n ț a v o i t ă a celor create a i e v e a de sculptură și de arhitectură. (*E.*, II, 204-205)

Lumina [...] , care și ea pătrunde întunericul și-l luminează, ne dă principiul c u l o r i i ca veritabil material al picturii. [...]

Figură, distanță, delimitare, rotunjime, pe scurt toate raporturile spațiale și diferențele apariției în spațiu sînt produse în pictură numai prin mijlocirea culorii, al cărei principiu de natură mai ideală este capabil să reprezinte artistic și un conținut de natură mai ideală și să confere, prin contrastele mai adînci, prin infinit de variatele grade intermediare, tranzații și finețe ale celei mai ușoare nuanțări, cel mai larg cîmp în privința mulțimii și a caracterului particular al obiectelor ce se înfățișează în această artă. Este de necrezut ce poate înfăptui aici de fapt simplul colorit. (*E.*, II, 205)

Această bogăţie permite picturii să elaboreze în reprezentările ei artistice totalitatea modului de înfăţişare a fenomenelor. Sculptura este mai mult sau mai puţin limitată la modul-de-a-fi-strict-închis-în-sine al individualităţii. Însă în pictură individul nu poate rămîne menţinut în această îngrădire în sine însuşi şi intră în relaţii multiple faţă de exterior. (*E.*, II, 206)

Pictura admite mai mult decît sculptura şi arhitectura cele două extreme, adică ea admite, pe de o parte, ca principalul să fie profunzimea subiectului, seriozitatea religioasă şi morală a concepţiei şi a reprezentării frumuseţii ideale a formelor, iar pe de altă parte, principalul să fie — la obiecte care, luate pentru sine, sînt fără importanţă — caracterul particular al realului şi arta subiectivă. (*E.*, II, 206)

...pictura are ca mijloace de reprezentare artistică atît figura ca atare, formele delimitării spaţiale, cît şi culoarea, şi ea se află, datorită acestui caracter al său, între idealul plastic şi extrema naturii nemijlocit particulare a realului, împrejurare care şi face să apară două feluri de pictură. Una, cea ideală, a cărei esenţă este universalitatea, şi cealaltă, care înfăţişează singularul sub aspectul lui particular mai îngust. (*E.*, II, 207)

Vedem cum pictura fixează de acum cu supremă artă cele mai fugitive reflexe ale cerului, ale momentului, ale zilei, ale luminilor pădurii, luciul şi reflexele norilor, valurilor, lacurilor, fluviilor, strălucirea şi scînteierea vinului în pahare, luciul ochiului, clipa trecătoare a privirii, a surîsului etc. Pictura înaintează aici de la ceea ce este de natură ideală la realitatea vie, a cărei impresie ea o produce îndeosebi prin înfăţişarea şi precizarea chiar şi a celor mai mici detalii a acestei [realităţi]. Dar aici nu este totuşi vorba de simplă hărnicie în elaborare, ci de

o străduinţă spirituală care desăvîrşeşte pentru sine fiecare particularitate, păstrînd în acelaşi timp legătura şi mişcarea întregului şi avînd nevoie pentru aceasta de cea mai mare artă. Viaţa astfel realizată în răsfrîngerea artistică a realului pare să devină aici o determinaţie superioară idealului, şi din această cauză, în legătură cu nici o altă artă, nu s-a discutat mai mult despre ideal şi natură... (*E.*, II, 208)

Arta clăditului şi sculptura arată, desigur, şi deosebiri naţionale. Mai cu seamă în sculptură devine deja perceptibilă individualitatea mai determinată a şcolilor şi a diferiţilor maeştri. În pictură însă, deosebirile şi subiectivitatea modului de reprezentare artistică iau o amploare şi un caracter incomensurabil, după cum nici subiectele pe care îi este îngăduit acestei arte să le înfăţişeze nu pot fi limitate în prealabil. Mai ales aici se manifestă spiritul particular al popoarelor, provinciilor, epocilor şi indivizilor şi influenţează nu numai alegerea subiectelor şi spiritul concepţiei, ci şi felul desenului, al grupării, al coloritului, al mînuirii pensulei, al tratării anumitor culori etc., mergînd pînă la maniere şi obişnuinţe subiective. (*E.*, II, 208)

DETERMINAŢII SPECIFICE ALE PICTURII

a) [...] Pictura [...] este capabilă să exprime, folosindu-se de exterior şi chiar în el, cele mai profunde sentimente, şi de aceea şi trebuie să-şi ia ca conţinut esenţial al său adîncimile bogate în sentimente ale sufletului, precum şi particularitatea adînc întipărită a caracterului şi a caracteristicului, intimitatea sentimentului în general

și intimitatea în ceea ce e particular, pentru exprimarea căreia anumite evenimente, raporturi, situații nu trebuie să fie prezentate numai ca explicație a caracterului individual, ci particularitatea specifică trebuie să apară implantată și înrădăcinată adînc în însuși sufletul și fizionomia personajului reprezentat și ca particularitate încorporată integral în sine de către figura exterioară. (*E.*, II, 210-211)

α) Dacă vrem să știm acum ce poate fi propriu-zis ideal in acest conținut, precizăm că acest ideal este concilierea spiritului subiectiv cu Dumnezeu [...] , iubirea religioasă, care aduce spiritului împăcare, pace și beatitudine. [...]

[...] ...familia sfîntă, și îndeosebi iubirea Madonei față de copilul Iisus, o putem considera drept conținutul ideal absolut adecvat al acestui cerc. Însă dincoace și dincolo de acest centru se extinde un cerc larg de subiecte, deși din cutare ori cutare punct de vedere acestea oferă picturii un material în sine însuși mai puțin perfect. [...]

[...] ...pictura trebuie să învingă mari greutăți atunci cînd vrea să-l înfățișeze pe Dumnezeu-Tatăl așa cum trebuie să-l prindă reprezentarea religioasă creștină. Tatăl zeilor și al oamenilor ca individ anumit este epuizat în artă prin Zeus. În schimb, ceea ce-i lipsește lui Dumnezeu-Tatăl creștin este individualitatea omenească, iar pictura numai în ea este în stare să redea spiritualul. [...]

[...] De aceea obiectul mai esențial al iubirii în reprezentările realizate de pictură va fi Hristos. Anume, cu acest subiect arta trece la omenesc, care se amplifică aici în afară de Hristos într-un cerc mai larg, fiind reprezentată Maria, Iosif, Ioan, apostolii etc., precum, în sfîrșit, și poporul, care în parte îl urmează pe Mîntuitorul, în parte îi cere răstignirea și-și bate joc de suferințele lui.

Dar aici reapare dificultatea [...] , cînd Hristos trebuie să fie conceput și înfățișat în universalitatea lui, cum s-a făcut în busturi și în portrete. [...]

Însă am spus deja că cel mai perfect subiect este iubirea împăcată în sine, iubire al cărei obiect nu este un simplu dincolo spiritual, ci este prezent, încît avem înaintea noastră iubirea însăși în obiectul ei. Cea mai înaltă și mai specifică formă a acestei iubiri este iubirea de mamă a Mariei față de Hristos, iubirea unicei mame care a născut pe Mîntuitorul lumii și-l ține în brațe. Acesta este cel mai frumos conținut la care s-a ridicat arta creștină în general și cu deosebire pictura în sfera ei religioasă. (*E.*, II, 212-220)

β) Cercul opus celui religios îl constituie natura, și mai precis, în ceea ce privește pictura, peisajul, care, luat pentru sine, este tot atît de lipsit de interioritate pe cît este de nedivin. [...] Cu această viață a naturii, cu această rezonanță a ei în suflet și în inimă, omul se poate familiariza și astfel să se simtă în legătura intimă cu natura. [...] Această stare interioară este și ea subiect pentru pictură. Dar obiectele naturii luate ca atare, adică numai în forma și în legătura lor exterioară, nu pot constitui conținutul veritabil al picturii astfel ca ea să devină o simplă imitație, ci aceasta trebuie să scoată în lumină vie, în peisajele reprezentate, viața naturii care străbate și pulsează în toate și simpatia caracteristică a unor anumite stări ale acestei vieți a naturii cu anumite stări sufletești ; numai această fuzionare deplină este momentul spiritualizat și însuflețit datorită căruia natura poate deveni conținut al picturii nu numai ca mediu înconjurător, ci și ca atare, adică în mod independent. (*E.*, II, 227-228)

γ) În sfîrșit, un al treilea gen de intimitate este aceea care poate lua naștere, în parte, în legătură cu obiecte cu totul neînsemnate, izolate de mediul lor pei-

sagistic viu, natural, în parte în legătură cu scene ale vieții omenești care ne apar nu numai ca avînd un caracter cu totul accidental, dar și ca vulgare și ordinare. [...]

...pe treapta despre care este vorba acum, interioritatea sufletească se află tocmai în ceea ce este nemijlocit prezent, în împrejurările cotidiene, în ceea ce este cu totul obișnuit și mărunt, acestea devenind conținut al artei.

[...]...interesul pe care-l putem avea față de reprezentări ale artei nu ține de obiectul înfățișat, ci rezidă în acest suflet al vieții, care, independent de obiectul în care se manifestă viu, place oricărei minți sănătoase, oricărui suflet liber, trezind simpatie și bucurie. Nu trebuie deci să ne lăsăm tulburată plăcerea cînd sîntem îndemnați să admirăm opere artistice de acest fel, privindu-le din punctul de vedere al așa-zisei naturalețe și imitații înșelătoare a naturii. Această invitație, pe care astfel de opere par a o suscita, este ea însăși numai o amăgire, căreia îi scapă înțelegerea esenței propriu-zise a chestiunii. Deoarece admirația provine atunci numai din simpla comparare anterioară a unei opere de artă cu o operă a naturii și se referă numai la potrivirea reprezentării artistice cu un lucru în prealabil existent sau dat, în timp ce aici conținutul propriu-zis și caracterul artistic al concepției și al înfăptuirii, acordul lucrului reprezentat cu sine însuși, formează realitatea însuflețită pentru sine. [...]

...prin reprezentarea unei astfel de realități vii, arta schimbă complet poziția noastră față de această realitate întrucît ea taie toate firele practice care ne pun în legătură cu obiectul, înfățișîndu-ni-l cu totul teoretic, după cum ea suprimă și indiferența noastră, dirijînd atenția noastră, ocupată aiurea, în întregime asupra situației înfățișate, pentru care trebuie să ne concentrăm și să ne reculegem în noi înșine spre a o putea gusta estetic. [...]

[...] ...arta știe să rețină și asemenea obiecte care în realitate nu persistă, în așa fel încît noi să ne fi obișnuit să ținem seama de ele pentru ele însele. [...] În privința aceasta am făcut deja mai înainte elogiul artei, considerînd ca un triumf al ei asupra realității faptul că ea este în stare să fixeze și ceea ce este cu totul fugitiv. În pictură, această transformare a momentanului în ceva ce dăinuie privește, pe de o parte, iarăși viața momentană concentrată în anumite situații, pe de altă parte, magia reflexului acestora în culorile lor variabile, momentane. [...] ...pictorul pîndește cele mai trecătoare mișcări, cele mai fugitive expresii ale feței, cele mai instantanee fenomene coloristice în această mobilitate și le aduce în fața noastră numai interesul acestei vieți a răsfrîngerii, viață care fără el dispare. Cauza care face ca reprezentarea picturală să apară naturală este mai cu seamă jocul reflexelor de culori, nu culoarea ca atare, ci felul lor deschis sau închis, luminat sau sumbru, apropierea sau îndepărtarea obiectelor, latură a operei de artă la care ne oprim mai puțin decît merită și care ne face să ne dăm seama de arta depusă în crearea operei. În afară de acesta, artistul devine în aceste privințe superior naturii, surprinzînd cele mai mici amănunte, concret, determinat, individualizat, întrucît și el păstrează obiectelor sale aceeași individualitate a fenomenului viu în cele mai rapide străfulgerări ale ei, și, totuși, el nu ne dă amănunte nemijlocite, strict reproduse de simpla percepție, ci oferă imaginației un fel-de-a-fi-determinat în care rămîne activă în același timp și universalitatea.

[...] Cu cît subiectele ce servesc de conținut picturii pe treapta despre care este acum vorba sînt mai neînsemnate în comparație cu cele religioase, cu atît mai mult latura principală a interesului o constituie aici tocmai producția artistică: felul percepției vizuale, al concepției, al prelucrării, contopirea vie a artistului cu cercul întru totul individual al sarcinilor sale, sufletul și dra-

gostea vie puse de el în înfăptuirea însăși a operei sale, toate acestea aparțin conținutului. (*E.*, II, 228-232)

b) A d o u a latură despre care avem să vorbim acum se referă la determinațiile mai precise de care m a t e r i a l u l sensibil trebuie să se dovedească a fi susceptibil pentru ca să poată primi în el conținutul indicat.

α) Primul lucru care prezintă importanță sub acest raport este p e r s p e c t i v a l i n e a r ă. Ea se înfățișează ca necesară deoarece pictura nu are la dispoziția sa decît planul [...]. Pictura, neputînd situa obiectele înfățișate la distanța lor reală, în felul real în care le situează sculptura, este nevoită să recurgă la aparența realității. [...]

β) Dar, î n a l d o i l e a r î n d [...], numai desenul ne dă distanța obiectelor unele de altele, precum și figura lor individuală. [...] Justețea formei și a distanței, întrucît ambele se referă exclusiv la f i g u r ă și la totalitatea ei spațială, formează p l a s t i c u l, sculpturalul în pictură... [...]

γ) [...] ...c o l o r i t u l este ceea ce din pictor face pictor. [...]

...pictura numai prin întrebuințarea culorii face să apară ceea ce este plin de suflet în forma sa cu adevărat vie. Dar nu toate școlile de pictură au posedat în același grad arta coloritului, [...] numai venețienii și mai cu seamă olandezii deveniseră maeștri desăvîrșiți ai culorii [...]. Comparată cu creațiile venețienilor și ale olandezilor, restul picturii italiene, cu excepția lui Correggio și a altor cîțiva, se înfățișează ca fiind mai uscată, mai lipsită de sevă, mai rece, mai puțin vie. (*E.*, II, 232-235)

c) Referitor la punctele de vedere particulare de care trebuie să se țină seama în pictură am vorbit pînă acum mai î n t î i despre conținut, î n a l d o i l e a r î n d, despre materialul sensibil în care poate fi încorporat acest conținut. Î n a l t r e i l e a r î n d, nu ne mai rămîne, ca încheiere, decît stabilirea modului în care artistul trebuie să conceapă și să realizeze pictural conținutul său conform acestui element sensibil determinat. (*E.*, II, 246)

Ceea ce e de reținut în această privință este mai întîi faptul că p i c t u r a l u l propriu-zis trebuie despărțit, pe de o parte, de s c u l p t u r a l, pe de altă parte, de p o e t i c, element pe care numai poeziei îi este cu putință să-l exprime în chip desăvîrșit.

Deosebirea esențială dintre o situație picturală și una s c u l p t u r a l ă constă, cum am văzut deja mai sus, în faptul că sculptura este chemată să reprezinte mai cu seamă ceea ce este independent, se bazează pe sine, este lipsit de conflicte, e în stare de nevinovăție, stări în care precizia nu constituie trăsătura decisivă. Abia în relief începe sculptura să fie atentă la gruparea, la extinderea epică a figurilor, la reprezentarea unor acțiuni mai pline de mișcare și la baza cărora există un conflict, în timp ce pictura începe să-și îndeplinească sarcina proprie numai atunci cînd abandonează independența lipsită de raportare a figurilor ei și lipsa de precizie a situației, pentru a putea trece la mișcarea vie a stărilor, pasiunilor, conflictelor, acțiunilor omenești, aduse în neîntreruptă legătură cu mediul exterior, și a păstra ferm aceeași precizie a unei situații particulare și a individualității ei vii chiar și cînd este vorba de conceperea unui peisaj. De aceea chiar de la început am pretins ca pictura să nu înfățișeze caracterele, sufletul, interiorul în felul în care această lume interioară se face nemijlocit cunoscută prin figura ei exterioară, ci să o înfățișeze așa cum ea desfășoară și manifestă ceea ce este ea în a c ț i u n i.

Cu deosebire acest ultim punct este acela care aduce pictura în raport mai apropiat cu p o e z i a. În acest raport, ambele arte prezintă în parte un avantaj, în parte un dezavantaj. Pictura nu poate înfățișa dezvoltarea unei situații, a unui eveniment, a unei acțiuni într-o s u c c e s i u n e de modificări, cum face poezia sau mu-

zica, ci ea nu poate prinde decît un moment al unei succesiuni. De aici se desprinde reflexia cu totul simplă că prin mijlocirea acestui moment trebuie să fie înfățișată totalitatea situației sau a acțiunii, apogeul lor, și din această cauză trebuie găsită acea clipă în care sînt concentrate într-un unic punct ceea ce a premers și ceea ce a urmat clipei respective. [...]

Pe lîngă acest dezavantaj față de poet, pictorul are însă avantajul de a putea înfățișa în singularitatea ei desăvîrșită o scenă determinată, întrucît el o reprezintă în formă sensibilă intuiției cu aparența realității ei concrete. *Ut pictura poesis erit** este, fără îndoială, o sentință iubită, amintită frecvent, mai ales în teorie și aplicată în înțelesul ei exact de poezia descriptivă în descrierea anotimpurilor, ale epocilor zilei, ale florilor și ale peisajelor. Dar descrierea unor astfel de obiecte și de situații în cuvinte este, pe de o parte, foarte seacă și plictisitoare, ea neputînd fi niciodată terminată cînd vrea să intre în amănunte, pe de altă parte, rămîne confuză, deoarece este nevoită să înfățișeze reprezentării noastre ca succesiune ceea ce în pictură se prezintă dintr-o dată intuiției, astfel încît în descriere uităm mereu ceea ce a precedat, nemaiavîndu-l în reprezentarea noastră, în timp ce precedentul trebuie să aibă legătură esențială cu ceea ce urmează, dat fiind faptul că în spațiu precedentul și următorul țin unul de celălalt și nu au valoare decît în această îmbinare a lor și în acest „totodată". În schimb, cînd este vorba de astfel de elemente singulare simultane, tocmai pictorul poate compensa ceea ce-i lipsește cînd este vorba de succesiunea care înaintează de la ceea ce a fost la ceea ce urmează. Dar iarăși, în altă privință, pictura este inferioară poeziei și muzicii, anume în ceea ce privește elementul linie. Poezia poate exprima sentimente și reprezentări nu numai ca sentimente și

* Poezia să fie ca pictură.

reprezentări în general, ci și schimbările, progresul și potențarea lor. În măsură și mai mare se prezintă acest caz în muzică cu privire la concentrarea interiorității, artă care are de-a face cu mișcarea sufletului în sine însuși. Pentru exprimarea unei astfel de interiorități concentrate, pictura nu are la dispoziția ei altceva decît expresia feței și a poziției, și ea își apreciază greșit mijloacele cînd se angajează să dea expresie în mod exclusiv liricului propriu-zis. Deoarece, deși ea exprimă pasiunea interioară și sentimentul prin jocul mimicei și prin mișcările corpului, această expresie nu trebuie să se refere nemijlocit la sentiment ca atare, ci la sentiment într-o manifestare anumită a lui, într-o întîmplare, într-o acțiune oarecare. Faptul că pictura își înfățișează conținutul prin mijlocirea exteriorului nu are nicidecum sensul abstract de a face intuibil interiorul cu ajutorul fizionomiei și a figurii, ci exteriorul în a cărui formă ea exprimă interiorul este tocmai situația individuală a unei acțiuni, este pasiunea întrupată într-o faptă determinată, prin care sentimentul devine explicit și cognoscibil. Prin urmare, cînd elementul poetic al picturii este confundat cu exigența ca această artă să exprime în chip nemijlocit sentimentul, fără motiv precis și acțiune precisă, în trăsăturile feței și în poziția figurii, înseamnă a reduce pictura la ceva abstract — lucru pe care ea trebuie tocmai să-l ocolească — și a-i cere să-și însușească particularitatea caracteristică a poeziei, ceea ce, dacă pictura ar îndrăzni să încerce, ar transforma-o în ceva sec și insipid. *(E.,* II, 250-252)

DEZVOLTAREA ISTORICĂ A PICTURII

...întrucît această artă se bazează integral pe particularitatea caracterelor și a situației lor, a figurii și a poziției lor, a coloritului etc., trebuie să avem înaintea

noastră *realitatea concretă* a diferitelor ei lucrări și să vorbim despre acestea. Studiul picturii este complet numai atunci cînd cunoști înseși tablourile în care au fost valorificate punctele de vedere indicate, cînd le contempli și te pricepi să le judeci. Fără îndoială, acesta este cazul cu operele oricărei arte, dar între artele despre care a fost vorba pînă acum acesta este cazul în cea mai mare măsură la pictură. În ceea ce privește arhitectura și sculptura, unde sfera conținutului este mai mărginită, mijloacele și formele de realizare sînt mai puțin bogate în conținut și mai puțin variate, unde determinațiile particulare sînt mai simple și mai generale, ne putem mulțumi deja cu reproduceri, cu descrieri, cu còpii. Pictura cere percepție intuitivă a înseși operelor de artă ; cu deosebire nu sînt suficiente, cînd este vorba de pictură, simplele descrieri, cu toate că adesea trebuie să te mulțumești și cu atîta. Dar, dată fiind infinita varietate în care se diversifică pictura, varietate ale cărei laturi se singularizează, se separă în diferitele opere de artă, aceste laturi apar mai întîi numai ca o mulțime pestriță care, întrucît nu se organizează în procesul contemplării, face să se vadă puțin caracterul propriu al fiecărui tablou. Astfel, de exemplu, cele mai bune galerii, cînd nu aducem cu noi deja cunoștința cu țara, epoca, școala și maestrul fiecărui tablou, ne apare ca un amestec dezordonat și fără sens, în care nu sîntem în stare să ne orientăm. De aceea cel mai util lucru pentru studiul și contemplarea plină de înțelegere și de plăcere a picturilor unei galerii este ordonarea lor *istorică*. *(E.*, II, 265-266)

În general, progresul constă în faptul că începutul este făcut cu subiecte *religioase*, elaborate potrivit unei concepții *tipice*, sînt ordonate simplu, arhitectonic și avînd un colorit nedezvoltat. După aceea, în situațiile religioase sînt introduse în proporție tot mai mare prezentul, individualitatea, frumusețea vie a figurilor, profunzimea interiorității, farmecul coloritului, pînă ce arta se îndreaptă spre latura profană, luînd ca subiecte natura, cotidianul vieții curente sau elementul din punct de vedere istoric important al evenimentelor naționale ale trecutului și prezentului, portrete etc., mergînd în această direcție pînă la cele mai mici și mai neînsemnate lucruri, cu o dragoste egală aceleia pe care o consacrase conținutului ideal, religios, și însușindu-și în această sferă nu numai perfecțiunea supremă a pictatului, ci și concepția cea mai vie și modul cel mai individual de realizare. Acest progres poate fi urmărit în forma lui cea mai limpede în linia generală de mișcare a picturii bizantine, italiene, olandeze și germane... *(E.*, II, 267)

a) *În primul rînd*, în ceea ce privește pictura bizantină, la greci se mai păstrase încă o anumită practică artistică, iar în sprijinul acestei tehnici mai bune au venit apoi, în ceea ce privește poziția, îmbrăcămintea etc., modelele antice. În schimb, acestei arte îi lipsea cu totul caracterul natural și viața ; în privința formelor feței, ea a rămas tradițională, în privința figurilor și a modurilor de exprimare, a rămas tipică și rigidă, iar ca ordonare ea era mai mult sau mai puțin arhitectonică ; mediul naturii și fundalul format de peisaj lipseau ; modelarea prin lumină și umbră, prin clar și obscur și prin contopirea lor, precum și perspectiva și arta grupării vii n-au atins nici o dezvoltare sau au realizat o dezvoltare cu totul neînsemnată. Această păstrare a unuia și aceluiași tip format gata deja de timpuriu n-a lăsat decît puțin cîmp liber creației artistice independente... *(E.*, II, 267)

b) Însă în cuprinsul dezvoltării mai libere a picturii *italiene* trebuie, *în al doilea rînd*, să căutăm un alt caracter al artei. [...] Dar ceea ce aduce ea ca concepție și elaborare artistică a sferei subiectelor religioase

este îndeosebi *realitatea vie* a existenței spirituale și corporale, figurile îmbrăcînd haina acestei realități sensibile și animate. Principiul fundamental al acestei realități vii îl formează pe latura spiritului acea seninătate naturală, pe latura corporală acea frumusețe corespunzătoare a formei sensibile care, deja ca formă frumoasă, revelează ca atare nevinovăția, bucuria, feciorelnicia, grația naturală a sufletului, noblețe, imaginație și un suflet plin de iubire. [...] Această interioritate lipsită de conflicte a sufletului și potrivire mai originară a formelor cu acest interior produc limpezimea fermecătoare și plăcerea netulburată pe care ni le oferă operele cu adevărat frumoase ale picturii italiene. [...] Avem aici aceeași căldură sufletească, claritate și libertate pe care le regăsim la marii poeți italieni. [...]

Dacă înțelegem această trăsătură de fericită independență și libertate a sufletului în iubire, înțelegem totodată și caracterul celor mai mari pictori italieni. Posedînd această libertate, ei sînt stăpîni peste particularitatea expresiei, a situației; înălțați pe aripile acestea ale păcii interioare, ei poruncesc figurii, frumuseții, culorii. Înfățișînd în modul cel mai precis realitatea și caracterul, rămînînd cu totul pe pămînt și creînd adesea numai portrete sau părînd că produc așa ceva, ei creează formații de-ale unui alt Soare, de-ale unei alte primăveri: aceste creații sînt trandafiri care înfloresc în același timp și în cer. [...] Numai cu ajutorul acestei frumuseți bogate, libere, desăvîrșite au fost în stare marii maeștri italieni să realizeze idealurile antice în lumea modernă. (*E.*, II, 268-271)

c) Acum, *în al treilea rînd*, în ceea ce privește pictura germană propriu-zisă, ea poate fi considerată împreună cu cea olandeză.

Deosebirea generală față de italieni constă aici în faptul că nici germanii și nici olandezii nu vor sau nu pot să ajungă prin sine înșiși la acele forme și moduri de exprimare libere, ideale, cărora le corespunde pe deplin trecerea la frumusețea spirituală, transfigurată. În schimb însă ei dezvoltă, pe de o parte, expresia adîncimii sentimentului și a caracterului subiectiv încheiat al sufletului, pe de altă parte, adaugă la această interioritate a credinței particularitatea mai larg desfășurată a caracterului individual, care nu manifestă acum numai unica preocupare interioară de interesele credinței și ale mîntuirii sufletului, ci arată și cum indivizii înfățișați se îngrijesc de interesele profane, luptîndu-se cu necazurile vieții și cucerindu-și în cursul acestei munci grele virtuți lumești, fidelitate, perseverență, echitate, fermitate cavalerească și vrednicie cetățenească. (*E.*, II, 278)

Tocmai acest simț pentru o existență onestă și fără griji este ceea ce au adus cu ei în pictură maeștrii olandezi, chiar dacă era vorba de redarea obiectelor naturii, îmbinînd în toate creațiile lor libertatea și fidelitatea concepției, dragostea pentru ceea ce în aparență este neînsemnat și efemer, prospețimea și limpezimea ochiului și absorbirea concentrată a întregului suflet în ceea ce este închis ermetic și delimitat, cu cea mai mare libertate a compoziției artistice, cu simțul fin și pentru ceea ce e secundar și cu cea mai îngrijită și mai desăvîrșită execuție. [...] Și dacă pictura olandezilor trece de la ceea ce e neînsemnat și accidental și la redarea elementului țărănesc, a naturii brute și vulgare, scenele acestea sînt înfățișate atît de pătrunse de veselie nevinovată, încît obiectul și conținutul propriu-zis al lor nu este elementul vulgar, care nu e decît vulgar și rău, ci este această veselie, această nevinovăție. [...] La pictorii olandezi, comicul suprimă răul situației, iar noi înțelegem de îndată limpede că aceste caractere mai pot fi și altceva decît ceea ce sînt ele așa cum sînt prezentate în acest moment în

fața noastră. Seninătatea și comicul țin de valoarea nepreţuită a tablourilor olandeze. [...]

Privind cu astfel de ochi operele maeștrilor olandezi, nu vom fi de părere că pictura ar trebui să se țină departe de astfel de subiecte și să nu reprezinte în operele ei decît zeii, miturile și fabulele vechi sau pe Madona, crucificări, porturi, papi, sfinți și sfinte. Ceea ce aparține oricărei arte aparține și picturii : concepția despre ceea ce este în general propriu omului, propriu spiritului și caracterului omenesc, despre ceea ce este o m u l și ceea ce este a c e s t om. Această înțelegere a naturii omenești interioare și a formelor și modurilor din apariție exterioară și vii ale ei, această bucurie nevinovată și libertate artistică, această prospețime și seninătate a imaginației, această îndrăzneală și siguranță a execuției formează aici trăsătura poetică fundamentală, trăsătură proprie celor mai mulți maeștri olandezi ai acestui cerc. În operele lor de artă putem studia și cunoaște natura omenească și oamenii. (*E.*, II, 282-283)

B.

ALTE CARACTERISTICI ȘI COMPARAȚII

Cu deosebire sculptura, cu modul ei ideal de creație, distruge de la început relația noastră practică cu obiectul, întrucît opera ei se arată îndată că nu aparține acestei realități. În schimb, pictura ne introduce, pe de o parte, cu totul în actualitatea unei lumi de toate zilele apropiate de noi, dar, pe de altă parte, ea rupe în acea lume toate firele lipsurilor, atracției, înclinației sau repulsiei, fire ce ne atrag spre un astfel de prezent sau ni-l fac respingător și ne apropie de obiecte ca scopuri în sine, avînd o viață proprie. Se întîmplă aici contrarul a ceea ce domnul von Schlegel, în istoria lui Pigmalion, declară atît

de prozaic drept reîntoarcere a operei de artă desăvîrșite la viața obișnuită, la relațiile înclinațiilor subiective și ale plăcerilor reale, reîntoarcere care este opusă îndepărtării la care opera de artă așază obiectele de trebuințele noastre, înfățișîndu-ne tocmai prin această viața lor proprie, de sine stătătoare și prin modul lor de apariție. (*E.*, II, 231)

...caracteristicul a fost considerat drept semn distinctiv care deosebește creația modernă de cea antică în general, distincție fără îndoială justă, acceptînd semnificația pe care vrem s-o atribuim noi aici cuvîntului de „caracteristic". Măsurați potrivit criteriilor moderne, Zeus, Apolo, Diana etc. nu sînt, propriu-zis, caractere, cu toate că trebuie să-i admirăm ca pe aceste individualități veșnice, mărețe, plastice, ideale. Deja la Ahile al lui Homer, la Agamemnon, la Clitemnestra lui Eschil, la Odiseu, Antigona, Ismene etc., așa cum îi face Sofocle să-și expliciteze interiorul prin cuvinte și fapte, își face apariția o particularitate mai determinată, pe care aceste figuri se sprijină ca pe ceva ce aparține esenței lor și în care ele se mențin, încît în arta antică găsim, se înțelege, reprezentate și caractere, dacă vrem să numim așa ceva caracter. Dar la Agamemnon, la Aiax, la Ulise etc. particularitatea rămîne totuși încă de natură generală, rămîne caracterul unui principe, al curajului nebun, al vicleniei în forma lor determinată mai abstractă ; individualul se îmbină într-o împletire mai strînsă cu generalul, înălțînd caracterul în lumea individualității ideale. În schimb, pictura, nepăstrînd particularitatea în această formă ideală, dezvoltă tocmai întreaga diversitate a particularității și pe aceea a particularității accidentale, încît, în locul acelor idealuri plastice ale zeilor și oamenilor, avem acum în fața noastră p e r s o a n e p a r t i c u l a r e, potrivit caracterului accidental al particularului. (*E.*, II, 259-260)

Chiar și poezia, care este totuși în stare să exprime sentimentul ca interioritate, recurge la reprezentări, la intuiții, la considerații. Dacă, de exemplu, voind să exprime iubirea, poezia s-ar opri numai la exclamația „te iubesc“ și n-ar face decît să repete mereu : te iubesc, aceasta ar putea face, desigur, plăcere domnilor care au vorbit mult despre poezia poeziei, dar ar fi cea mai abstractă proză. Deoarece, în ceea ce privește sentimentul, arta înseamnă în general a-l prinde și a-l gusta prin mijlocirea imaginației, care în poezie transfigurează pasiunea în reprezentări și ne mulțumește exprimîndu-le pe acestea fie liric, fie în întîmplări epice sau în acțiuni dramatice. Dar, pentru expunerea interiorului în pictură nu sînt suficiente gura, ochii și poziția, ci trebuie să fie înfățișată o obiectivitate concretă totală, care poate trece drept existență a interiorului. (*E.*, II, 254-255)

...în măsură mai mare decît celorlalte arte plastice, picturii îi este nu numai îngăduit, ci chiar trebuie să i se pretindă să meargă pînă la reprezentarea unei vieți d r a m a t i c e, încît gruparea figurilor ei să înfățișeze activitatea lor într-o situație determinată. (*E.*, II, 249)

În ceea ce privește inteligibilitatea subiectelor reprezentate [în pictură, *n.n.*], mult inferioare celor istorice sînt așa numitele reprezentări alegorice, foarte agreate la un moment dat, reprezentări care în afară de această inferioritate, dat fiind faptul că cel mai adesea figurilor lor le lipsește viața interioară și caracterul particular, devin nedeterminate, reci, de gheață. (*E.*, II, 255)

Chiar și în reprezentările al căror subiect e luat din cercul religios, arta cu cît urcă mai mult, cu atît mai mult conținut își ia din sfera lumescului și a actualului, conferind acestuia perfecțiunea unei existențe profane, astfel încît latura existenței sensibile devine principală în

artă, iar interesul arătat evlaviei devine de mai puțină importanță. Deoarece și aici arta are sarcina să dea formă cu totul reală acestui element ideal, să facă reprezentabil pentru simțuri ceea ce ca atare nu poate fi perceput cu simțurile, să aducă subiectele din scena îndepărtată a trecutului în prezent și să le umanizeze. (*E.*, II, 228)

...pictura olandeză, de exemplu, a știut să scoată mii și mii de efecte din luminile fugitive ale naturii, ca unele ce au fost din nou create de om. În aceste tablouri ni se aduc în fața ochilor luciu metalic, catifele, lumină, cai, servitori, femei bătrîne, țărani suflînd fumul din pipe, scînteierea vinului în pahare transparente, cheflii în haine murdare jucînd cu cărți ponosite și sute de feluri de alte obiecte, cărora abia dacă le dăm vreo importanță în viața de toate zilele, chiar dacă jucăm și noi cărți, bem și vorbim despre una și alta și ne preocupă cu totul alte interese. Dar ceea ce ne captivează îndată la un astfel de conținut înfățișat de artă este tocmai această aparență și apariție a obiectelor ca produse de către spirit, care transformă caracterul exterior și sensibil al întregului ansamblu material în tot ce are acesta mai intim. Deoarece, în loc de lînă și mătase reală, în loc de păr, pahar, carne și metale reale, nu vedem decît simple culori : în loc de dimensiuni totale, de care are nevoie pentru apariția sa ceea ce e natural, avem o simplă suprafață, și totuși avem același aspect pe care-l dă realitatea.

[...] De aceea, față de prozaica realitate dată, această aparență produsă de spirit este miracolul idealității, este, dacă vreți, o bătaie de joc și o ironie la adresa existenței concrete, naturale, exterioare. [...] Ca conținut, omul, ca unul ce creează artistic, e însă o lume întreagă, conținut pe care el l-a răpit naturii, adunîndu-l grămadă ca pe o comoară în conținutul cuprinzător al reprezentării și intuiției, și care el îl scoate acum liber din sine într-un

chip simplu, fără condițiile și dispozitivele complicate ale realității.

[...] Astfel, arta, prin această idealitate, înalță în același timp obiectele care, altfel, sînt lipsite de valoare, obiecte pe care ea, în ciuda conținutului lor nesemnificativ, le reține pentru sine, făcînd din ele scop și îndreptîndu-ne interesul spre lucruri pe lîngă care altfel am fi trecut fără să ținem seama de ele. Același lucru îl face arta și în ce privește timpul; ea este ideală și sub acest raport. Ceea ce este trecător în natură arta îl fixează spre a dura. [...]

Dar în această idealitate formală a artei nu conținutul însuși este ceea ce ne captivează îndeosebi, ci satisfacția pe care o dă creația spirituală. [...] ...obiectele reprezentate de artă nu ne încîntă fiindcă ar fi atît de naturale, ci fiindcă sînt făcute să pară atît de naturale. (*E.*, I, 168-170)

De pe poziția principiului iluzionării pot fi lăudate, de exemplu, portretele pictate de Denner, care sînt, desigur, imitații ale naturii, dar care în cea mai mare parte nu realizează viața ca atare — ceea ce interesează aici —, ci, din contra, sînt împrăștiate, pictînd părul, zbîrciturile și în general tot ce nu este, desigur, mort în sens abstract, dar nici nu constituie ceea ce are viu în ea fizionomia omenească. (*E.*, II, 229)

Un copil care plînge, de exemplu, îndeosebi cînd tocmai începe să plîngă, ne face adesea prin strîmbăturile lui să rîdem, independent de faptul că știm că suferința lui nu merită să fie udată cu lacrimi; tot astfel oamenii mai în vîrstă, cînd vor să rîdă, își desfigurează fața, fiindcă trăsăturile ei sînt prea aspre, reci și rigide pentru ca să mai poată acomoda cu un rîs natural, neforțat sau cu un surîs prietenesc. Pictura trebuie să evite această nepotrivire dintre sentiment și formele sensibile prin

care pietatea se exprimă pe sine și, pe cît este posibil, să realizeze armonia interiorului cu exteriorul. Ceea ce italienii au și înfăptuit în cea mai deplină măsură, iar germanii și olandezii, pictînd mai portretistic, au făcut-o mai puțin. (*E.*, II, 224)

CULOAREA

...în pictură culmea cea mai înaltă a vieții poate fi exprimată numai cu ajutorul culorilor. Dar această magie a aparențelor poate pînă la urmă să devină atît de preponderentă, încît, pe lîngă ea, conținutul reprezentării artistice devine indiferent, iar în felul acesta pictura, cu vagul și cu farmecul tonurilor ei de culoare, cu opoziția și cu răsfrîngerea reciprocă a acestor tonuri, cu armoniile ei, începe să se îndrepte spre muzică, întocmai cum sculptura, cu dezvoltarea dusă departe a reliefului, începe să se apropie de pictură. (*E.*, II, 249)

...natura însăși a diferitelor culori, pusă mai nou de Goethe în justa lor lumină. (*E.*, II, 237)

Prezentarea culorilor adecvată conceptului o datorăm lui Goethe, pe care culorile și lumina l-au atras de timpuriu, făcîndu-l să le cerceteze mai ales din latura picturii; iar simțul său simplu, pur al naturii, condiția primă a poetului, trebuia să se simtă respins de o barbarie a reflexiei ca aceea care se găsește la Newton. Tot ce s-a stabilit și s-a experimentat, începînd cu Plato, asupra luminii, a fost prelucrat de el. El a sesizat fenomenul în simplitatea lui; și instinctul veridic al rațiunii constă în sesizarea fenomenului pe latura unde el se prezintă cel mai simplu. Pasul următor îl face împletirea

fenomenului originar cu o mulțime întreagă de condiții; dacă se pleacă de la acestea din urmă, este greu să se recunoască esența. (*E./N.*, 268-269)

Marele lui simț al naturii i-a permis lui Goethe să spună despre această reunire de factori deosebiți conformă conceptului: așa stau lucrurile; și numai conștiința cugetătoare poate da socoteală de faptul că raționalul este o identitate în diferența care persistă. (*E./N.*, 269)

Trebuie să ne menținem la fenomenul originar goethean. [...] Părerea susținută de Goethe nu a dispărut totuși în întregime, cum a arătat el prin literatura pe care o citează. Goethe a fost combătut fiindcă este poet, și nu profesor. Numai cei care admit drept bune anumite concepții aparte, anumite teorii etc. fac parte din cercul celor inițiați în meșteșug: ce spun ceilalți este cu totul ignorat, ca și cum nici n-ar exista. Oamenii aceștia vor adesea să alcătuiască o castă și să fie în posesia exclusivă a științei, nepermițînd altora nici o judecată: așa fac de pildă juriștii. Dreptul însă aparține tuturor, la fel ca și culoarea. (*E./N.*, 276)

...fizicienii au luat teoria lui Goethe a culorilor în nume de rău, fiindcă el nu era de meserie și pe deasupra era și poet. Dar tot atît de puțin cît are cineva nevoie să fie cismar, pentru a ști dacă ghetele i se potrivesc, tot atît de puțin are el nevoie, în genere, să fie de meserie, pentru a avea cunoștință de lucrurile de interes general. (*D.*, 246)

...teoria lui Goethe a culorilor nu va răzbi în Germania pînă cînd un francez sau un englez nu o va adopta sau o va dezvolta pentru sine și o va pune în valoare. De lucrul acesta nu trebuie să ne plîngem; căci la noi în Germania așa stau totdeauna lucrurile, afară de cazul

cînd se pune pe picioare vreun lucru prost, ca teoria lui Gall asupra craniului (frenologia). (*E./N.*, 341-342)

Exigența unei astfel de totalități [armonioase, armonizatoare, *n.n.*] poate merge atît de departe, încît, cum spune Goethe, ochiul, chiar dacă nu are decît o singură culoare ca obiect înaintea sa, subiectiv le vede totuși și pe celelalte. (*E.*, I, 147)

...putem descoperi o relație simbolică și în felul în care ele [culorile fundamentale, *n.n.*] erau întebuințate de maeștri mai vechi, și cu deosebire în felul în care erau folosite albastrul și roșul. Albastrul corespunde duioșiei, profunzimii, calmului, interiorizării bogate în sentimente, întrucît el are ca principiu obscurul, care nu opune rezistență, în timp ce clarul semnifică mai mult ceea ce rezistă, produce, ceea ce e viu și senin; roșul semnifică bărbătescul, dominantul, regalul; verdele înseamnă ceea ce e indiferent, neutru. Potrivit acestui simbolism, Maria, de exemplu, poartă adesea o manta roșie acolo unde ea este reprezentată șezînd pe tron ca regină a cerului; în schimb, acolo unde apare ca mamă, ea este îmbrăcată într-o mantie albastră. (*E.*, II, 238)

Cu ce artă mare au pictat, de exemplu, maeștrii olandezi luciul îmbrăcămintei de atlas, cu toate reflexele diferite și cu degradeurile umbrei din falduri etc.; luciul și reflexele argintiului, aurului, aramei, vaselor smălțuite, catifelei etc.; și, tot astfel, Van Eyck strălucirea pietrelor nobile, a galoanelor de aur, a bijuteriilor etc.(*E.*, II, 239)

...nici una dintre culorile principale nu este îngăduit să lipsească cu totul, căci altfel sensul totalității dispare. Îndeosebi maeștri italieni și olandezi mai vechi satisfac pe deplin această exigență referitoare la sistemul culo-

rilor. În picturile lor găsim albastru, galben, roşu, verde. Acest complet formează baza armoniei. (*E.*, II, 239)

În pictura mai veche, mai cu seamă olandezii au fost aceia care foloseau culorile cardinale pure şi strălucirea lor simplă, din care cauză armonia este obţinută mai greu, dat fiind ascuţişul contrastelor, dar, cînd este înfăptuită, ea place ochiului. (*E.*, II, 239)

În timpul din urmă a devenit modă la noi pictarea unor feţe care nu spun nimic, feţe moleşite, în poziţii afectate care ar vrea să fie graţioase sau simple şi grandioase etc. Această natură nesemnificativă a caracterului interior, spiritual atrage după sine şi lipsa de semnificaţie a culorilor şi a tonului culorilor, încît toate culorile sînt menţinute puţin reliefate, în estompare şi aburire neputincioasă, şi nimic nu se desprinde din toate acestea, nimic nu este scos în lumină şi, evident, nimic nu e împins în umbră. Fără îndoială, avem în cazul acesta o armonie de culori, armonie dulce şi de o insinuantă graţie, dar pe planul nesemnificativului. (*E.*, II, 240)

Mai cu seamă în pictura de peisaj, dar şi la toate celelalte tablouri care înfăţişează spaţii vaste, perspectiva aerului are o supremă însemnătate, şi marii maeştri ai coloritului au produs şi aici efecte fermecătoare. (*E.*, II, 242)

Redarea haloului sufletesc al acesteia [culoarea cărnii, *n.n.*] e una dintre cele mai grele probleme pe care o cunoaşte pictura; deoarece acest interior, acest ce subiectiv al vieţii, trebuie să apară pe o faţă plană nu ca o vopsea materială aplicată pe ea, nu ca trăsături de penel, de puncte etc., ci ca un întreg viu, să apară transparent, adînc, ca albastrul cerului, căruia nu-i este îngăduit să fie o faţă ce opune rezistenţă ochiului, ci să fie

o faţă în care să ne putem scufunda. Deja Diderot în eseul său despre pictură tradus de Goethe spune în această privinţă: „Cel ce a reuşit să realizeze simţul cărnii a ajuns deja departe, restul este nimica în comparaţie cu aceasta. O mie de pictori au murit fără să fi simţit carnea, alţii o mie vor muri fără s-o fi simţit". (*E.*, II, 242-243)

Această magie a reflectării culorii [vagul, vaporosul, transparenţa, *n.n.]* îşi face apariţia îndeosebi acolo unde substanţialitatea şi spaţialitatea obiectelor s-au volatizat şi este introdusă spiritualitatea în concepţia şi tratarea coloritului. Se poate spune în general că magia constă în faptul că toate culorile sînt astfel tratate, încît se produce un joc al aparenţelor pentru sine lipsit de obiect — ceea ce formează culmea extremă a coloritului —, o întrepătrundere de culori, o răsfrîngere de reflexe care se răsfrîng în alte reflexe, devenind atît de fine, de fugitive şi de însufleţite, încît încep să treacă în domeniul muzicii. Din punctul de vedere al modelării, măiestria artistului aparţine aici clarobscurului, măiestrie în care au excelat, printre italieni, Leonardo da Vinci şi înainte de toate Correggio. Ei au mers pînă la cele mai profunde umbre, dar care rămîn ele însele străbătute de lumină, urcînd prin tranziţii imperceptibile pînă la lumina cea mai luminoasă. Prin aceasta este realizată rotunjimea cea mai perfectă, nicăieri nu există o duritate sau o limită, pretutindeni avem tranziţii; lumina şi umbra nu acţionează nemijlocit numai ca lumină şi umbră, ci se întrepătrund cum acţionează străbătînd în exterior o forţă ce vine din interior. Acelaşi lucru se petrece şi în tratarea culorii, în care olandezii au fost cei mai mari maeştri. Datorită acestei idealităţi, acestei întrepătrunderi, acestui du-te-vino de reflexe de culori, datorită acestui caracter schimbător şi fugitiv al tranziţiilor, se răspîn-

dește asupra întregului, pe lîngă claritatea, profunzimea, lumina fluidă și lină a culorii, o aparență a însuflețirii, care constituie magia coloritului și care aparține în propriu spiritului artistului, fiindcă el este acest vrăjitor. *(E.*, II, 244)

În mod obișnuit se crede că pictura poate să procedeze la producerea coloritului conform unor reguli cu totul determinate. Dar acesta este cazul numai în ceea ce privește perspectiva liniară, știință în întregime geometrică, cu toate că nici aici nu este îngăduit ca regula să se înfățișeze ca regulă abstractă dacă nu vrem ca ea să distrugă ceea ce este propriu-zis pictural. Desenul poate fi deja mai puțin redus decît perspectiva la legi generale și cel mai puțin poate fi redus la legi coloritul. Simțul culorii trebuie să fie o însușire artistică, un fel propriu de a vedea și de a concepe tonalitățile existente ale culorilor, precum și o latură esențială a imaginației și a invenției. Din cauza acestei subiectivități a tonului culorii, subiectivitate prin a cărei prismă artistul își contemplă lumea sa și care în același timp rămîne productivă, marea diversitate a coloritului nu este pur și simplu arbitrară și o manieră oarecare a modului de a colora, diversitate ce n-ar exista *in natura rerum,* ci rezidă în natura lucrului ca atare. *(E.*, II, 245)

...în peisaj contrastele îndrăznețe dintre mari mase luminoase și părți umbroase puternice pot produce cel mai bun efect, dar ele pot în egală măsură să devină manieră. Invers, în aceste cercuri, mai ales reflexele de lumină, luciul și reflexul luminii — reflexul, acest minunat ecou al luminii — sînt elemente care produc un joc de clar și obscur, deosebit de viu, care cere atît artistului, cît și privitorului un studiu temeinic și susținut. *(E.*, II, 237)

...gravura în aramă nu este redusă numai la lumină și umbră, cum este desenul ca atare, ci, în forma de dezvoltare pe care a atins-o astăzi, ea se străduiește să se ia la întrecere cu pictura și să exprime, în afară de clar și de obscur, produse de lumina ce cade asupra gravării, și acele deosebiri de claritate mai mare ori de obscuritate mai mare care ies la iveală datorită însăși culorii locale... *(E.*, II, 235)

PICTORI

Din pictura anticilor avem abia cîteva resturi, tablouri care se observă că nici nu aparțin celor mai excelente picturi produse de antichitate și nici nu pot fi făcute de cei mai vestiți maeștri ai timpului lor. Cel puțin de acest fel este ceea ce s-a găsit în casele particulare antice dezgropate. Cu toate acestea, trebuie să admirăm eleganța gustului, potriveala obiectivelor, limpezimea modului grupării, precum și facilitatea execuției și prospețimea coloritului, calități pe care le-au avut cu siguranță în măsură și mai mare modelele originale, după cum au fost, de exemplu, lucrate frescele din așa-numita casă a poetului tragic din Pompei. Este regretabil că nu ne-a parvenit nimic de la maeștri notabili. Dar oricît vor fi fost de excelente aceste picturi mai vechi, putem afirma totuși că anticii, cu toată frumusețea de neîntrecut a sculpturilor lor, n-au fost în stare să aducă pictura pînă la gradul perfecționării ei cu adevărat picturale pe care ea l-a atins în vremea creștină a evului mediu, și îndeosebi în secolele al XVI-lea și al XVII-lea. *(E.*, II, 194-195)

...tocmai în epoca în care pictura creștină își atinsese apogeul, pe timpul lui Rafael, Correggio, Rubens etc., au

fost reprezentate subiecte mitologice în parte pentru ele însele, în parte pentru împodobirea și alegorizarea unor fapte mari, triumfuri, nunți ale principilor etc. Acest lucru s-a întîmplat adesea și în timpul din urmă. Astfel, de exemplu, Goethe a reluat descrierile lui Filostrat despre picturile lui Polygnot, reînnoind și împrospătînd aceste subiecte pentru pictori printr-o foarte frumoasă concepție poetică asupra lor. Însă, cînd se adaugă la astfel de propuneri și pretenția ca astfel de subiecte, luate din mitologia și legendele grecești sau din scene ale lumii romane — pentru care într-o anumită epocă a picturii lor francezii au arătat mare preferință —, să fie concepute și tratate chiar în spiritul și cu înțelesul specific în care le concepuseră anticii, trebuie să facem împotriva unei astfel de pretenții observația critică generală că acel trecut nu poate fi readus la viață și că specificul spiritului antic nu este perfect adecvat principiului picturii. De aceea pictorul trebuie să facă din aceste subiecte cu totul altceva, să introducă în ele un alt spirit, cu totul alt spirit, un alt mod de simțire și de intuitivizare decît cele ce erau proprii anticilor, pentru a pune de acord un astfel de conținut cu sarcinile și scopurile veritabile ale picturii. *(E.*, II, 210)

..pietatea pură, nevinovată, simțul pentru grandoarea întregii concepții și frumusețea naivă a formei, intimitatea sufletească sînt tocmai la vechii maeștri italieni ceea ce impresionează mai mult, în ciuda oricărei imperfecțiuni a execuției. *(E.*, II, 271)

...deja sienezul Duccio și florentinul Cimabue, după cum arată domnul von Rumohr, cunoscător de seamă al acestor epoci mai vechi *(Cercetări italiene*, vol. II, p. 4), au căutat să-și asimileze și pe cît posibil să reîmprospăteze potrivit propriului lor spirit puținele resturi ale modului antic de a desena, mod ce ținea seama de perspectivă și de anatomie, resturi care se păstrează prin reproducerea mecanică a unor opere de artă antică creștine îndeosebi în pictura neogreacă. *(E.*, II, 272)

Deja Ghiberti îl elogiază pe Giotto fiindcă a părăsit maniera grosolană a grecilor [bizantini, *n.n.*] și a introdus în pictură naturalețea și grația, fără să depășească natura *(Cercetări italiene*, vol. II, p. 42). Boccaccio o spune și el despre Giotto că natura nu produce nimic ce Giotto n-ar putea reproduce în chip atît de asemănător, încît să creeze iluzia realității *(Decameronul*, ziua 6, 5 noiembrie). În picturile bizantine abia dacă se poate descoperi vreo urmă de contemplare a naturii. Or, Giotto a fost acela care s-a îndreptat asupra prezentului și spre ceea ce este real, făcînd să corespundă figurile și afectele pe care căuta să le reprezinte cu însăși viața ce pulsa în jurul lui. *[...]* Elementul profan cîștigă loc și extensiune, cum dealtfel și Giotto introdusese, în spiritul epocii sale, în pictură burlescul alăturea de patetic... *(E.*, II, 273)

În ceea ce privește progresul ulterior realizat spre mijlocul secolului al XV-lea, trebuie să menționăm cu deosebire două nume: M a s a c c i o și F i e s o l e. [...] ...în acest progres al picturii era, pe de o parte, vorba de un caracter viu și natural mai potențat, pe de altă parte, însă, profunzimea spiritului pios și intimitatea naivă a sufletului credincios n-au fost îndepărtate, ci precumpăneau încă libertatea, dexteritatea, realismul și frumusețea compoziției, poziției, îmbrăcămintei și coloritului. (*E.*, II, 274-275)

Din această contopire a realității vii, a realității mai complete cu religiozitatea interioară a sufletului a luat naștere o nouă problemă spirituală, a cărei dezlegare reuși în chip desăvîrșit abia marilor artiști ai secolului al XVI-lea. Acum era vorba să fie puse în acord intimi-

tatea plină de suflet, seriozitatea și măreția religiozității cu natura vie, corporală și spirituală a caracterelor și formelor prezentului, pentru ca figura corporală să nu rămînă în poziția, mișcarea și coloritul ei simplă schelărie exterioară și să devină în sine însăși plină de suflet și vie și să se înfățișeze egal de frumoasă în expresia atotcuprinzătoare a tuturor părților atît în interior, cît și în exterior.

Printre maeștri eminenți care tind spre atingerea acestei ținte trebuie să fie numărat mai ales Leonardo da Vinci. Anume el a fost acela care nu numai că a pătruns cu o profunzime și o finețe a înțelegerii și a sentimentului, aproape cu rafinament, mai adînc decît oricare altul înaintea lui în formele corpului omenesc și în sufletul expresiei lor, ci, pe lîngă o tehnică spirituală egal de profund întemeiată, el își cîștigă și o mare siguranță în aplicarea mijloacelor pe care i le puseseră la îndemînă studiile sale. În afară de aceasta, el a știut să-și păstreze o seriozitate plină de respect pentru concepția sarcinilor sale religioase, încît figurilor lui, deși tind spre crearea aparenței unei existențe reale mai pline și mai rotunjite și înfățișează aspectul unei veselii zîmbitoare în expresia feței și în mișcările lor grațioase, totuși nu le lipsește măreția pe care o cere respectul adînc al demnității și ale adevărului religiei (*Cercetări italiene*, vol. II, p. 308).

Dar perfecțiunea cea mai pură a atins-o în această sferă abia Rafael. [...] Plecînd de la Perugino, de al cărui gust și stil Rafael este stăpînit în lucrările sale din tinerețe, Rafael înaintează pînă la realizarea cea mai completă a sus-menționatei cerințe. Anume la el se îmbină cel mai adînc simț bisericesc pentru probleme artistice religioase cu cunoașterea deplină și cu luarea în considerare plină de dragoste a fenomenelor naturale cu culoarea și figura lor încărcate de viață și cu un simț egal pentru frumusețea artei antice. Dar marea lui admirație față de frumusețea ideală a celor vechi nu l-a făcut să imite și să aplece receptiv formele pe care le elaborase atît de perfect sculptura greacă, ci Rafael a prins numai în general principiul frumuseții libere a acesteia, frumusețe care la el a fost pătrunsă integral de viața individuală realizată pictural și de o mai mare adîncime sufletească a expresiei, precum și de o claritate senină, deschisă și profundă a reprezentării artistice, necunoscută de italieni înainte de el. Prin dezvoltarea și îmbinarea acestor elemente contopite în justă proporție, Rafael și-a atins culmea desăvîrșirii sale. În schimb, în ceea ce privește farmecul magic al clarobscurului, grația și eleganța afectivă a sufletului, a formelor, mișcărilor, grupărilor, Correggio a devenit și mai mare și tot astfel Tizian în privința bogăției vieții naturale și a strălucirii smalțului, a căldurii și a forței coloritului. Nu există nimic mai suav decît naivitatea grației nu naturale, ci religioase, spirituale a lui Correggio; nu există nimic mai dulce decît frumusețea și nevinovăția lui surîzătoare și inconștientă.

Desăvîrșirea artistică a acestor mari maeștri ai picturii este un apogeu al artei care nu poate fi atins de către un popor decît o dată în cursul dezvoltării sale istorice. (*E.*, II, 276-278)

...copilul Hristos al lui Rafael, îndeosebi al *Madonei Sixtine* din Dresda, are cea mai frumoasă expresie a copilăriei; și totuși este perceptibilă la acești Hristoși - copii ai lui Rafael o depășire a simplei nevinovății copilărești, care lasă să se întrevadă prezența divinului în tînărul înveliș corporal, precum ne face să presimțim și extinderea acestui divin în revelație infinită, dar care, lăsată să fie presimțită din chipul unui copil, cuprinde în ea totodată justificarea de a nu fi încă desăvîrșită. În schimb, la tablourile cu Madone de Van Eyck, copiii sînt totdeauna cei mai puțin reușiți; sînt de cele mai

multe ori rigizi și înfățișați în forma defectuoasă de copil nou-născut. Unii vor să vadă în acest fapt ceva intenționat, ceva alegoric : anume că acești copii la Van Eyck n-ar fi frumoși, fiindcă nu frumusețea copilului Hristos este ceea ce e adorat, ci Hristos ca Hristos. Dar în artă nu trebuie să fie introduse astfel de considerații, și copiii lui Rafael sînt, ca opere de artă, în această privință mult superiori. (*E.*, II, 218)

Arta nu este numai capabilă să reprezinte în general aceste scene [istoria patimilor lui Hristos, *n.n.]*, ci în acest conținut chiar originalitatea concepției are totodată un larg cîmp liber, fără să devieze în fantastic. [...] Exprimarea acestei suferințe s u f l e t e ș t i este îndeosebi la mai mulți maeștri italieni o creație cu totul originală. [...] Îmi amintesc cu deosebire de un cap din galeria din Schleisheim, la care maestrul — cred că Guido Reni — și apoi în opere asemănătoare alții au descoperit un colorit cu totul aparte, colorit care nu aparține categoriei de culori proprii omului. Acești pictori voiau să reveleze noaptea spiritului și și-au creat aici un colorit care corespunde perfect tocmai acestei furtuni, acestor nori negri ai spiritului, care sînt în același timp ținuți în frîu cu fermitate de fruntea de bronz a naturii divine. *(E.*, II, 219)

Această situație a adorației o reprezintă, de exemplu, papa Sixtus în tabloul numit după el al lui Rafael, tot astfel și tabloul sfintei Barbara și de asemenea nenumărate adorații de-ale apostolilor și sfinților ; aceea a sfîntului Francisc, de exemplu, la piciorul crucii, unde în loc de durerea lui Hristos sau de slăbiciunea, îndoiala și desperarea învățăceilor, a fost ales drept conținut dragostea de Dumnezeu și adorarea lui, rugăciunea care se cufundă în el. Cu deosebire în epocile mai vechi ale picturii, toate aceste personaje au de cele mai multe ori fețe bătrîne, muncite de viață și de suferință ; ele sînt concepute portretistic, dar sînt suflete evlavioase, încît această adorație a lor nu înfățișează ocupația lor numai din acel moment, ci aceste personaje devin oarecum preoți, sînt sfinți a căror viață întreagă, a căror gîndire, dorință și voință este evlavia, iar expresia acesteia, cu tot caracterul ei portretistic, nu conține altceva decît această încredere și iubire. Altfel se prezintă însă lucrurile la maeștrii germani și olandezi mai vechi. Subiectul tabloului din domul din Colonia, de exemplu, este adorația regilor, iar aceștia sînt patronii Coloniei. Acest subiect a fost foarte iubit și în școala lui Van Eyck. Aici cei ce adoră sînt persoane cunoscute, principi, ca de exemplu în vestita *Adorație* din colecția fraților Boisserée, c o n s i d e r a t ă ca o operă a lui Van Eyck, unde doi dintre regi sînt, zice-se, Filip de Burgundia și Carol Temerarul. Pe figurile acestora se vede că personajele reprezentate mai sînt și altceva, mai au și alte ocupații, și că într-o astfel de situație ele nu se găsesc decît eventual duminica sau dis-de-dimineață cînd se duc la biserică, iar în restul săptămînii ori al zilei își văd de alte treburi. Donatorii pictați pe tablourile maeștrilor olandezi sau germani sînt mai cu seamă cavaleri cucernici și soții cu frica lui Dumnezeu, împreună cu fiii și fiicele lor. Ei se aseamănă cu Marta care dereticește, avînd grijă și de cele exterioare și lumești, și nu cu Maria, care și-a ales partea cea mai bună. (*E.*, II, 223)

Puterea proprie conținutului de reprezentat și scufundarea în esența și substanța acestui conținut sînt elementele care împing pe al doilea plan această dexteritate în arta pictatului, ca ceva ce e mai puțin esențial. Astfel, de exemplu, cartoanele lui Rafael au valoare de neprețuit și arată caracterul excelent al concepției. Însă, oricare ar fi măiestria pe care a atins-o Rafael în ceea ce privește desenul, puritatea figurilor ideale și totuși absolut vii și individuale, compoziția și coloritul, el a

fost întrecut — chiar și în ceea ce privește unele tablouri terminate — de maeștrii olandezi în peisaj și cu siguranță în colorit. În măsură și mai mare avem de-a face cu un astfel de caz cu eroii italieni mai vechi ai artei, față de care Rafael rămîne, în ceea ce privește profunzimea, puterea și interioritatea expresiei, tot atît de mult în urmă pe cît de mult îi depășește în arta pictatului, în frumusețea grupărilor vii, în desen etc. *(E.*, II, 207)

...pictura nu poate evita antropomorfizarea, și din cauza aceasta ea trebuie să-i atribuie [lui Dumnezeu, *n.n.*] figură omenească, și oricît de generală, de măreață, de interiorizată, de plină de putere ar fi forma în care ea ar concepe-o, această figură n-ar fi totuși decît tot numai un individ bărbat, mai mult sau mai puțin grav, care nu coincide cu reprezentarea despre Dumnezeu-Tatăl. Dintre vechii pictori olandezi, Van Eyck, de exemplu, a realizat în imaginea lui Dumnezeu-Tatăl de pe altarul din Gent tot ce s-a făcut și se poate face mai excelent în această sferă. Această operă poate fi așezată alături de Iupiter Olimpianul. Dar oricît ar fi ea de desăvîrșită ca expresie a liniștei eterne, a măreției, a puterii și demnității etc. — în concepție și realizare ea este tot ce poate fi mai profund și mai grandios —, ea are totuși ceva ce nu ne satisface reprezentarea. (*E.*, II, 215)

Trebuie să mărturisesc că figurile de Crist pe care le-am văzut, cea de Carracci de exemplu și îndeosebi celebrul cap pictat de Van Eyck din fosta colecție Solly, acum în muzeul din Berlin, și capul pictat de Hemling din colecția fraților Boisserée, azi în München, pe mine cel puțin nu mă mulțumesc; ele nu dau ceea ce ar trebui să ofere. Capul pictat de Van Eyck este, desigur, grandios ca formă, culoare, frunte, concepție de ansamblu, dar gura și ochii nu exprimă nimic ce ar fi în același timp supraomenesc. Impresia este mai mult aceea a unei seriozități rigide, mărită și mai mult prin caracterul tipic al formei, prin despărțirea părului în cărare etc. (*E.*, II, 216)

...în cele mai multe cazuri, de exemplu, în care Iisus propovăduiește, arta nu poate merge mai departe decît să-l înfățișeze ca pe bărbatul cel mai nobil, mai demn, mai înțelept, oarecum ca pe Pitagora sau pe alt înțelept din *Școala din Atena* al lui Rafael. (*E.*, II, 217)

Ei [indivizii pe care îi înfățișează pictura religioasă italiană, *n.n.*] nu sînt idealuri divine, ci idealuri umane cu totul individuale, nu sînt numai oameni așa cum trebuie să fie, ci idealuri umane, așa cum sînt ei în realitate în chip concret, oameni cărora nu le lipsește nici particularitatea caracterului și nici legătura acestei particularități cu universalul care umple interiorul indivizilor acestora. Figuri de acest fel au creat Michelangelo, Rafael și Leonardo da Vinci în vestita lui *Cina cea de taină*, figuri în care sînt întrupate o demnitate, o grandoare și o noblețe cu totul altele decît cele ce sălășluiesc în figurile altor pictori. Acesta este punctul în care pictura se întîlnește pe același teren cu cei vechi, fără să renunțe la caracterul domeniului său. (*E.*, II, 261)

...nu înseamnă că n-am recunoaște însemnata valoare a desenelor marilor maeștri, ca, de exemplu, valoarea desenelor lui Rafael și Albrecht Dürer. Dimpotrivă, pe de o parte, tocmai desenele prezintă cel mai mare interes, întrucît vedem minunea că întregul spirit trece nemijlocit în dexteritatea mîinii, care desenează cu cea mai mare ușurință, fără încercări, într-un proces de creație instantanee tot ceea ce este cuprins în spiritul artistului. De exemplu, desenele lui Dürer făcute pe marginea cărții de rugăciuni din biblioteca din München sînt înfăptuite cu o spiritualitate și libertate de nedescris; gînd și

realizare apar ca unul și același lucru, în timp ce, privind tablouri, nu putem îndepărta din mintea noastră ideea că aici realizarea desăvîrșită a fost atinsă numai după multiple pictări pe deasupra, după înaintări și îmbunătățiri continue. (*E.*, II, 234)

Pentru exprimarea frumuseții sufletești, fără îndoială artistul va ocoli ceea ce este în sine și pentru sine urît în formele exterioare sau va ști să-l frîneze și să-l transfigureze prin intrarea sufletului ce pătrunde prin acel urît. Dar, cu toate acestea, artistul nu se va putea lipsi în mod absolut de ceea ce este urît, deoarece conținutul picturii [...] cuprinde în el o latură pentru care ceea ce este într-adevăr corespunzător este oferit tocmai de anomaliile și de diformitățile figurilor și ale fizionomiilor omenești. Acesta este cercul răului, pe care-l întîlnim în domeniul religios în primul rînd la soldații activi în cursul patimilor lui Hristos, la păcătoșii din iad și la diavoli. Mai cu seamă Michelangelo se pricepea să picteze draci care prin forma lor fantastică depășesc, desigur, măsura formelor omenești, dar rămîn în același timp totuși umani. (*E.*, II, 260)

...e f e c t u l [...] poate recurge și la ceea ce e neplăcut, încordat, colosal — domeniu în care, de exemplu, geniul uriaș a lui Michelangelo a alunecat adesea —, la contraste stridente etc., ca la mijloace care produc impresie. (*E.*, II, 13)

...precum capodopera tuturor capodoperelor, statuia lui Palas Atena și templul ei din Atena au fost înălțate cu banii aliaților Atenei, frustrînd acest oraș de aliații și de puterea ei, tot așa terminarea bisericii Sf. Petru și Judecata din urmă a lui Michelangelo în capela papilor au devenit judecata din urmă și prăbușirea acestei trufașe construcții. (*I.*, 386-387)

...vreau să reamintesc numai ceea ce relatează Raoul Rochette despre concepția zeiței Isis, care ține pe genunchii săi pe zeul Horus. Privit în linii generale, subiectul este aici identic cu subiectul tablourilor creștine ale Madonei : o mamă divină cu copilul ei. Dar deosebirea dintre felurile conceperii și reprezentării cuprinsului acestui subiect este enormă. Isis egipteana, care apare într-o astfel de situație în basoreliefuri, n-are nimic matern, nici o gingășie, nici o trăsătură sufletească și nici un sentiment, ceea ce nu le lipsește cu desăvîrșire nici chiar rigidelor madone bizantine. Or, ce n-a făcut Rafael sau oricare alt pictor dintre marii maeștri italieni din Madona și din copilul Isus. [...] Mama, fecioara pură, frumusețea trupească, cea spirituală, măreția, farmecul, toate acestea și mult mai mult decît acesta au fost scoase în evidență alternativ ca principal caracter al expresiei. Însă pretutindenea nu frumusețea sensibilă a formelor, ci înzestrarea cu suflet și cu spirit este ceea ce lasă să fie presimțită măiestria și, de fapt, duce la măiestrie în creația artistică. (*E.*, II, 195-196)

...Maria Magdalena [...] este tratată cu deosebire de pictorii italieni în chip excelent și în mod adecvat artei. La aceștia ea apare din punct de vedere interior și exterior, ca f r u m o a s a păcătoasă, la care păcatul este tot atît de atrăgător ca și conversiunea. Totuși, în cazul ei, nu sînt luate prea în serios nici păcatul, nici sfințenia ; ei i s-a iertat mult, fiindcă a iubit mult ; din cauza dragostei și frumuseții ei a fost iertată ; dar ceea ce este mișcător este faptul că ea totuși își face un caz de conștiință din iubirea sa, vărsînd lacrimile de durere ale unui suflet fumos, bogat în sentimente. Nu în faptul că a iubit atît de mult constă greșeala ei, ci frumoasa și mișcătoarea ei greșeală este oarecum aceea de a crede că este o păcătoasă, deoarece frumusețea ei atît de plină de

simţire nu ne sugerează decît ideea că Magdalena a fost nobilă în adîncile ei sentimente de iubire. (*E.*, I, 559)

...chiar şi pictorul de portrete care are mai puţin de-a face cu idealul artei [...] trebuie să lase la o parte tot ce are caracter exterior în figură şi expresie, în formă, culoare şi în trăsături, tot ce este numai natural în existenţa plină de lipsuri, perişorii, porii, micile cicatrici, pete de-ale pielei, şi să redea subiectul conform caracterului lui general, concepîndu-l după caracteristicile lui permanente. [...] Deoarece ţine în chip absolut de ideal ca forma exterioară ca atare să corespundă sufletului. Astfel, de exemplu, aşa-numitele tablouri vii, la modă în ultimul timp, imită bine şi reuşit capodoperele de artă vestite; ele reproduc just ceea ce e secundar, draperiile, dar pentru a reda expresia spirituală a figurilor vedem destul de des că se recurge la fizionomii comune, de toate zilele, ceea ce produce efecte contrare scopului urmărit. Dimpotrivă, madonele lui Rafael ne prezintă forme ale feţei, obrajilor, ochilor, nasului, gurii care deja ca forme sînt în general adecvate dragostei de mamă fericită, senină, pioasă şi umilă totodată. (*E.*, I, 162)

Este uşor, ba chiar prea uşor, să vrei să dai unui tablou un interes mai mare, făcînd ca figura principală să-şi ridice privirea spre cer, spre lumea de dincolo, întocmai cum se obişnuieşte azi să se recurgă la acel mijloc ieftin care constă în a face din Dumnezeu, din religie bază a statului şi să dovedeşti totul şi orice cu citate din Biblie, în loc să încerci să derivi totul din caracterul raţional al realităţii. La Guido Reni, de exemplu, a devenit manieră procedeul de a înfăţişa figurile tablourilor sale cu privirea îndreptată spre cer. De exemplu, înălţarea la cer a Mariei, tablou ce se află la München, şi-a cîştigat cea mai mare faimă în cercul amatorilor şi cunoscătorilor de artă. Fără îndoială, marea glorie a transfigurării, a absorbirii şi topirii sufletului în cer, precum şi întreaga ţinută a figurii care pluteşte în cer, luminozitatea şi frumuseţea culorii, sînt de cel mai mare efect. Dar eu găsesc că date fiind iubirea şi viaţa prezente a Mariei, este totuşi mai potrivit ca ea să fie reprezentată cu privirea îndreptată spre copilul Iisus. Dorinţa fierbinte şi aspiraţia exprimate de acea privire spre cer se ating de aproape cu sentimentalitatea modernă. (*E.*, II, 225)

...întrucît între artele plastice pictura este aceea care acordă în măsura cea mai mare figurii particulare şi caracterului particular dreptul de a ieşi prin ele însele în evidenţă, ea este în mod deosebit tentată să treacă în portretistica propriu-zisă. De aceea am greşi foarte tare dacă am condamna portretistica drept neadecvată scopului înalt al artei. Cine ar vrea să se priveze de marele număr de portrete excelente pictate de marii maeştri? (*E.*, II, 261)

...portretele magistrale ale lui Tizian [...] ni se înfăţişează în trăsături atît de individuale şi ne dau o idee de viaţă spirituală cum nu sînt în stare să ne dea fizionomiile unor persoane care ar fi prezente în carne şi oase. Cu portretele lui Tizian se întîmplă ceea ce se întîmplă cu descrierea unor fapte şi evenimente mari pe care ne-o dă un istoriograf, artist veritabil, care ne trasează o icoană superioară şi mai adevărată decît ar fi fost aceea pe care ne-am fi format-o pe baza propriei noastre puteri intuitive. Realitatea este încărcată cu ceea ce apare ca atare, cu lucruri secundare şi întîmplătoare, încît adesea nu vedem pădurea de copaci şi adesea ceea ce este de tot mare trece pe lîngă noi ca o întîmplare obişnuită, de toate zilele. Sensul şi spiritul ce le este imanent e ceea ce face din evenimente fapte mari şi înfăţişarea autentic istorică a acestora este aceea care nu reţine ceea ce este pur exterior, scoţînd în lumină numai elemente prin care acel

spirit interior se manifestă în mod viu. În felul acesta trebuie să ne înfăţişeze şi pictorul prin arta sa semnificaţia spirituală şi caracterul figurii reprezentate. Cînd i-a reuşit perfect acest lucru, se poate spune că un astfel de portret este oarecum mai nimerit, mai asemănător individului înfăţişat în portret decît individul real însuşi. Astfel de portrete a pictat şi Albrecht Dürer. Cu mijloace puţine, trăsăturile ies în evidenţă atît de simplu, de precis şi de minunat, încît avem impresia că e prezentă în faţa noastră o întreagă viaţă spirituală: cu cît priveşti timp mai îndelungat un astfel de portret, cu atît mai mult te vezi în el şi cu atît mai multe vezi în el. Este un desen fin, plin de spiritualitate, care conţine în mod desăvîrşit caracteristicul şi care adaugă execuţia restului în culori şi forme numai cu scopul de a mări inteligibilitatea, caracterul intuitiv şi împlinit al realizării, fără a intra, ca natura, în amănuntele mizeriei şi lipsurile vieţii. Astfel, de exemplu, şi natura pictează în peisaj recurgînd la cel mai minuţios desen şi la colorarea fiecărei frunze, ramuri şi fir de iarbă, dar picturii de peisaje nu-i este îngăduit să imite această minuţiozitate a naturii, ci ea trebuie să pună în evidenţă numai amănuntele ce se potrivesc cu starea sufletească generală pe care o exprimă întregul; dar aceste amănunte, deşi pictura trebuie să rămînă, în esenţă, caracteristică şi individuală, ea nu le va portretiza pentru ele însele, cu toate firişoarele şi întortocherile lor, reproducînd întocmai natura etc. (*E.*, II, 262-263)

...în capodopere nu este îngăduit să se lase loc pentru altă idee decît cea pe care trebuie s-o trezească situaţia. Din acest motiv îmi şi apare mie Maria Magdalena a lui Correggio (Dresda) atît de demnă de admirat şi ea va fi veşnic admirată. [...]

O astfel de potrivire a interiorului cu exteriorul, a modului determinat al caracterului cu situaţia au realizat-o cel mai frumos cu deosebire italienii. În schimb, în tabloul lui Kügelchen [din Dresda, înfăţişîndu-i pe Hristos, Ioan Botezătorul, Ioan Evanghelistul şi fiul rătăcit, *n.n.*] [...] , tablou reprezentînd pe fiul rătăcit, chinul părerilor lui de rău şi al durerii lui este, fără îndoială, viu exprimat, dar artistul n-a realizat unitatea întregului caracter a personajului — caracter pe care el l-ar avea în afara acestei situaţii — cu starea în care el ne este înfăţişat. Dacă aceste trăsături ni le reprezentăm liniştite, ele nu ne dau decît fizionomia unui om pe care l-am putea întîlni ca pe oricare altul pe podul din Dresda. (*E.*, II, 264-265)

Cînd stau în faţa noastră elaborate cu toate mijloacele artei, portretele mari, pline de viaţă, posedă, chiar din cauza acestei p l e n i t u d i n i a existenţei lor, acel fel-de-a-fi care le face să iasă din cadrele lor. De exemplu, la portretele lui Van Dyck, cadrele, mai ales cînd poziţia figurii nu este din faţă, ci e puţin întoarsă, mi-au făcut impresia unei uşi a lumii prin care — iată! — îşi face intrarea omul. (*E.*, II, 248)

Printre pictorii o l a n d e z i mai vechi, figuri proeminente sînt mai ales fraţii V a n E y c k, Hubert şi Johann, deja la începutul secolului al XV-lea. Măiestria lor a început să fie din nou preţuită abia în timpul din urmă. Cum se ştie, ei sînt numiţi descoperitori ai picturii în ulei sau, cel puţin, sînt consideraţi ca maeştri care au perfecţionat acest fel de pictură. Dat fiind pasul mare făcut de ei înainte, s-ar putea crede că ar fi posibil să fie arătată aici o gradaţie a perfecţionării artei pictatului care să pornească de la vechi începuturi şi să meargă pînă la cei doi Van Eyck. Dar nu ni s-au păstrat monumente istorice de artă care să ne vorbească despre un astfel de progres treptat. Pînă acum, început şi desăvîrşire ni se prezintă date deodată, deoarece o pictură mai

perfectă decît aceea pe care ne-au dat-o acești frați aproape că nu poate exista. În afară de aceasta, operele ce ne-au rămas, opere din care tipicul este deja înlăturat și depășit, dau dovadă nu numai de mare măiestrie în ceea ce privește desenul, poziția, gruparea, caracterizarea interioară și exterioară, căldura, claritatea, armonia și finețea coloritului, caracterul grandios și închegat al compoziției, ci și întreaga bogăție a picturii în ceea ce privește mediul naturii înconjurătoare, accesoriul arhitectonic, fundalele, orizonturile, luxul și varietatea stofelor, îmbrăcămintea, felul armelor, al podoabelor etc. este deja tratată cu o astfel de fidelitate, cu atîta simț pentru pictural și cu o astfel de virtuozitate, încît nici chiar secolele de mai tîrziu nu pot arăta ceva mai desăvîrșit sub aspectul profunzimii și al veridicității. Cu toate acestea vom fi mai atrași de capodoperele picturii italiene dacă le comparăm cu aceste opere olandeze, deoarece italienii au avantajul de a îmbina interioritatea deplină și religiozitatea cu libertatea spirituală și frumusețea imaginației. Și la figurile olandeze ne plac, desigur, nevinovăția, naivitatea și pietatea, ba ca adîncime sufletească ele întrec uneori figurile celor mai buni maeștri italieni, dar maeștri olandezi n-au fost în stare să se ridice pînă la această frumusețe a formei și libertate a sufletului. (*E.*, II, 279)

Olandezii și-au ales conținutul plăsmuirilor lor din ei înșiși, din prezentul propriei lor vieți, iar faptul de a fi realizat încă o dată acest prezent prin artă nu trebuie să fie invocat împotriva lor ca reproș. Ceea ce punem sub ochii contemporanilor și înfățișăm spiritului lor trebuie să le și aparțină, dacă vrem să le capteze tot interesul. [...] În spiritul acesta al unei națiuni destoinice și-a pictat Rembrandt celebra sa *Pază de noapte* în Amsterdam, Van Dyck atît de multe dintre portretele sale, Wouwerman scenele sale de călăreți ;acestuia îi aparțin chiar și cunoscutele ospețe țărănești, chermese vesele și petreceri la largul lor. (*E.*, I, 175)

Într-un sens asemănător, excelenți sînt și tinerii cerșetori ai lui Murillo (în galeria centrală din München). Considerat în chip exterior, subiectul este luat aici din natura ordinară ; mama despăduchiază pe unul dintre copilandri, în timp ce el își mănîncă liniștit bucata de pîine ; alți doi, într-un tablou similar, zdrențăroși și săraci, mănîncă pepeni și struguri. Dar tocmai în această sărăcie și goliciune se răsfrînge, în interior și în exterior, întreaga nepăsare, totala lipsă de grijă — pe care nici un derviș n-o poate avea mai mare —, cu sentimentul deplin al sănătății ei și cu întreaga ei plăcere de viață. Această nepăsare de exterior și libertatea interioară față de exterior este aceea pe care o pretinde conceptul idealului. Există la Paris un portret al unui băiat de Rafael ; capul se odihnește rezemat de braț și privește în depărtare cu fericirea pe care o dă mulțumirea lipsită de griji, încît nu-ți poți lua privirea de la acest chip al sănătății spirituale senine. Aceeași mulțumire ne-o oferă și susmenționații băieți ai lui Murillo. Vezi că nu au alte interese și scopuri, aceasta însă nu din stupiditate, ci, mulțumiți și fericiți aproape ca zeii olimpici, se ghemuiesc pe pămînt ; ei nu fac nimic și nu vorbesc nimic, dar sînt oameni dintr-o s i n g u r ă bucată, n-au contrarietăți și rupturi interioare și, dat fiind acest fond pentru orice capacitate, ai sentimentul că astfel de tineri ar putea deveni orice. (*E.*, I, 176)

...merită să fie luată în considerare [...] trecerea de la cucernicia mai liniștită, plină de venerație, la reprezentarea torturilor, la una ce este în general urît în realitate. În această privință se disting mai ales maeștrii s u d - g e r m a n i, cînd în scene din istoria patimilor ei scot în evidență brutalitatea ostașilor, răutatea sarcasmului, bar-

baria urii împotriva lui Hristos în cursul suferințelor și morții lui, și toate acestea puse în lumină cu forță mare în caracterizarea urîțeniei și diformităților, acestea fiind forme exterioare corespunzătoare depravării interioare a inimii. Efectul liniștit și frumos pe care-l produce pietatea interioară este pus pe al doilea plan, iar o dată cu mobilitatea pe care o cer acum amintitele situații se trece la schimonoseli oribile, la o mimică a sălbăticiei și patimi dezlînate. Date fiind abundența figurilor învălmășite și grosolănia precumpănitoare a caracterelor, le lipsește acestor picturi și armonia interioară, atît cea a compoziției, cît și cea a coloritului, încît mai ales în prima fază a trezirii gustului pentru vechea pictură germană, dată fiind în general tehnica lor mai puțin perfectă, s-au făcut multe greșeli în privința perioadei de timp cînd au luat naștere astfel de opere. Ele au fost considerate mai vechi decît tablourile mai perfecte ale epocii lui Van Eyck, în timp ce ele, în cea mai mare parte, provin dintr-o epocă ulterioară. Dar maeștrii sud-germani nu s-au oprit exclusiv la aceste reprezentări, ci au tratat de asemenea cele mai variate subiecte religioase, știind și în situațiile istoriei patimilor — ca, de exemplu, Albrecht Dürer — să evite victorios extrema simplei primitivități, întrucît ei și-au păstrat și pentru astfel de sarcini o noblețe interioară și o independență și libertate exterioară. (*E.*, II, 280)

Această durere se află în parte la limita artei, pe care pictura poate fi ușor înclinată s-o depășească, întrucît ea își ia ca conținut cruzimea și oroarea durerii t r u p e ș t i, jupuirea și arderea, chinuirea și muncile răstignirii. Dar acest lucru nu trebuie să i se îngăduie picturii dacă nu vrea să părăsească idealul spiritual. Și aceasta nu numai fiindcă a pune sub ochii noștri astfel de torturi nu e frumos din punct de vedere sensibil sau fiindcă în ziua de azi avem nervii slabi, ci pentru motivul superior că nu este vorba de această latură sensibilă. Istoria spirituală, s u f l e t u l cu suferința ce i-o cauzează iubirea și nu durerea nemijlocit corporală a unui subiect ca atare, durerea pentru suferințele altora sau durerea în sine însăși din cauza nimicniciei proprii, iată conținutul veritabil care trebuie simțit și reprezentat în pictură. (*E.*, II, 225-226)

...ceea ce mai realizează arta germană și olandeză este totala ei aclimatizare în l u m e s c și cotidian și, legată de acest fapt, d i v i z i u n e a picturii în cele mai diferite genuri de reprezentare artistică, care se despart unul de altul atît în privința conținutului, cît și în ceea ce privește tratarea, dezvoltîndu-se unilateral. (*E.*, II, 280)

...cu ocazia expoziției de artă ce a avut loc la noi anul trecut (1828), mai multe tablouri ale așa-numitei școli din Düsseldorf au devenit foarte celebre, tablouri ai căror autori, cu toată marea lor pricepere și dexteritate tehnică, s-au angajat în această direcție a interiorității pure, țintind spre ceea ce numai poezia este în stare să reprezinte. În partea cea mai mare, conținutul acestor tablouri era luat din poezii de-ale lui Goethe sau din Shakespeare, Ariost sau Tasso și era constituit cu deosebire din simțămîntul interior al iubirii. De obicei cele mai bune dintre aceste tablouri reprezentau cîte o pereche de îndrăgostiți, de exemplu Romeo și Julieta, Rinaldo și Armida, fără situație precisă, încît aceste perechi nu fac și nu exprimă absolut nimic, decît doar că sînt îndrăgostiți unul de altul, deci că unul este înclinat spre celălalt, uitîndu-se foarte îndrăgostiți unul la altul, privindu-se foarte îndrăgostiți în ochi. [...] În această categorie intră și *Pescarul* lui H ü b n e r, cu subiect luat din cunoscuta poezie a lui Goethe care descrie cu admirabilă profunzime de sentiment și cu grație dorul vag de repaus, de răcoare,

de apă curată. Tînărul pescar atras în apă gol are, asemenea celorlalte figuri din celelalte tablouri, o față foarte prozaică, pe care, dacă ar fi liniștită, n-am putea vedea că este capabilă de sentimente adînci și frumoase. [...] Prin felul în care a fost reprezentată Mignon al lui Goethe de către S c h a d o w, maestrul acestei școli, și acest tablou aparține categoriei de mai sus. Mignon are un caracter absolut poetic. [...] Or astfel de complexitate sufletească [ca a lui Mignon la Goethe, *n.n.*] poate, fără îndoială, să fie cuprinsă de imaginația noastră, dar pictura nu o poate înfățișa, așa cum a voit Schadow, simplu, fără un caracter determinat al situației și al acțiunii, numai prin mijlocirea figurii și fizionomiei lui Mignon. În consecință, se poate afirma în general că tablourile susmenționate sînt concepute fără imaginație în ceea ce privește situațiile, motivele și expresia. (*E.*, II, 252-253)

MUZICA



Această suprimare nu numai a unei s i n g u r e dimensiuni a spațiului, ci în general a întregii spațialități, această completă retragere în subiectivitate atît cît privește interiorul, cît și exteriorizarea, o îndeplinește o a doua artă romantică : m u z i c a. În această privință, ea formează centrul propriu-zis al acelei reprezentări artistice care își ia subiectivul ca atare atît din conținut, cît și ca formă, întrucît, ca artă, ea comunică fără îndoială interiorul, dar rămîne s u b i e c t i v ă chiar în obiectivitatea ei, adică exteriorizarea pentru care se hotărăște ea n-o lasă să devină liberă pentru sine, să devină o formă de existență subzistentă liniștită în sine, cum face arta plastică, ci o suprimă pe aceasta ca obiectivitate și nu îngăduie exteriorului să-și însușească ca exterior o existență concretă, fermă în raport cu noi. (*E.*, II, 285-286)

Cu tonul, muzica părăsește elementul figurativ exterior și v i z i b i l i t a t e a intuitivă a acestuia. Din această cauză, ea și are nevoie pentru sesizarea creațiilor sale de un alt organ subiectiv, de a u z, care, ca și vederea, nu aparține simțurilor practice, ci celor t e r o r e t i c e, și este de natură și mai ideală decît vederea. (*E.*, II, 286)

...principala sarcină a muzicii va fi să lase să răsune nu obiectivitatea însăși, ci, dimpotrivă, felul în care este

mișcat în sine eul cel mai intim potrivit subiectivității sale și sufletului ideal al său. [...]

Aceasta [muzica *n.n.*] se adresează interiorității subiective celei mai intime ca atare; ea este arta afectivității care acționează nemijlocit asupra sentimentului însuși. (*E.*, II, 287)

Această interioritate lipsită de obiect în ceea ce privește conținutul și modul de expresie constituie natura formală a muzicii. Fără îndoială, are și ea un conținut, dar nu în sensul artelor plastice și nici în acela al poeziei, căci ceea ce-i lipsește este tocmai concretizarea ei în exterior în figuri obiective, fie în formele unor fenomene exterioare reale, fie în obiectivitatea proprie reprezentărilor și concepțiilor spirituale. (*E.*, II, 288)

Dar în acest domeniu mă pricep mai puțin, fiind nevoit din acest motiv să-mi cer în prealabil scuze pentru faptul că mă mărginesc să indic numai puncte de vedere generale și să fac observații izolate. (*E.*, II, 289)

CARACTERISTICI GENERALE

α) [...] ...tonul și figurația lui [spiritului, *n.n.*] devin un element produs numai prin artă și prin simpla expresie artistică într-un chip cu totul altul decît este cazul cu corpul omenesc și cu poziția și fizionomia lui în pictură și în sculptură. Și în această privință muzica poate fi comparată mai de aproape cu arhitectura, care nu-și ia formele sale din ceea ce este dat, ci din invenția spirituală pentru a le da figură în parte potrivit legilor gravitației, în parte conform regulilor simetriei și euritmiei. Același lucru îl face muzica în domeniul său,

întrucît, pe de o parte, ea ascultă de legile armoniei tonurilor independent de expresia sentimentului, legi ce se bazează pe raporturi cantitative, iar pe de altă parte, ea se supune adesea formelor regularității și simetriei atît în revenirea tactului și a ritmului, cît și în privința altor formații ale tonurilor. Drept urmare, și domnește în muzică cea mai profundă intimitate a sufletului, precum și intelectul cel mai riguros, astfel încît ea îmbină în sine două extreme, care devin ușor independente una față de cealaltă. Mai ales prin această autonomizare dobîndește muzica un caracter arhitectonic, cînd, liberată de funcțiunea de a exprima sufletul, își construiește, plină de invenție și potrivit legilor muzicale, un edificiu de tonuri pe seama ei însăși.

[...] Dar [...] materialul care este format potrivit acestor raporturi în cele două arte este direct contrar. Arhitectura recurge la masa sensibilă grea, pe care o întrebuințează cu juxtapunerea ei calmă și în forma ei exterioară, spațială, în timp ce muzica se folosește de sufletul tonurilor care se eliberează pe sine din materia spațială, de diferențele calitative ale sunetului și de mișcarea lor temporală progresivă. (*E.*, II, 289-290)

β) [...] Cel mai departe se află muzica de sculptură, atît în privința materialului și a modului de elaborare a acestuia cît și cu privire la îmbinarea perfectă a interiorului cu exteriorul pe care o realizează sculptura. În schimb, cu pictura muzica are deja o înrudire mai apropiată, în parte din cauza interiorității precumpănitoare a expresiei, în parte și cu privire la tratarea materialului, prin care, cum am văzut, pictura poate întreprinde să ajungă aproape de domeniul muzicii. [...]

[...] ...dacă pictorului și sculptorului trebuie să i se pună în vedere necesitatea studierii formelor naturii, mu-

zica nu posedă în afara formelor ei un cerc de care ea ar fi nevoită să se țină. (*E.*, II, 291, 294)

γ) ...muzica are cea mai mare înrudire cu p o e z i a, întrucît ambele se folosesc de același material sensibil, de ton. [...]

[...] Acum, dacă examinăm deosebirea ce există între î n t r e b u i n ț a r e a poetică și cea muzicală a tonului, constatăm că muzica nu degradează tonul făcînd din el sunet al limbii, ci face din ton ca atare element al său, încît acesta, întrucît este t o n, este tratat ca scop. În felul acesta, împărăția tonurilor, nefiind silită să servească în scopul simplei indicări, poate ajunge prin această liberare a ei la un mod de dezvoltare care din propria sa formă face scopul ei esențial ca formație artistică de tonuri. (*E.*, II, 294-295)

...dacă în general putem considera activitatea în domeniul frumosului ca pe o liberare a sufletului, ca pe o desprindere a lui din lumea necazurilor și a strîmtorii, întrucît prin plăsmuirile sale teoretice arta atenuează chiar și cele mai teribile destine tragice, transformîndu-le în plăcere estetică, muzica este arta care potențează această libertate la cel mai înalt nivel. (*E.*, II, 291-292)

...dintre toate artele, muzica are cea mai mare posibilitate să se elibereze nu numai de orice text real, ci și de exprimarea oricărui conținut determinat pentru a se mulțumi numai cu o desfășurare încheiată în sine de combinații, de variații, contraste și acorduri care aparțin domeniului pur muzical al tonurilor. Însă muzica rămîne atunci goală, lipsită de semnificație și, lipsindu-i una dintre laturile principale ale oricărei arte, anume conținutul spiritual și expresia lui, ea nu trebuie socotită propriu-zis printre arte. Numai cînd în elementul sensibil al tonurilor și în figurația lor variată este exprimat

ceva de natură spirituală în mod adecvat se înalță muzica la nivelul adevăratei arte, indiferent dacă acest conținut ca atare primește o semnificație mai precisă prin cuvinte sau dacă, în chip mai neprecis, acesta trebuie să fie simțit din tonuri și din relațiile armonice și însuflețirea lor melodică. (*E.*, II, 297-298)

...sarcina muzicii e de a elabora pentru spirit orice conținut în felul în care acesta devine viu în sfera i n t e r i o r i t ă ț i i s u b i e c t i v e. (*E.*, II, 298)

...elementul tonului se dovedește a fi mai înrudit esențialității simple, i n t e r i o a r e a unui conținut decît materialul sensibil de pînă acum, fiindcă tonul, în loc să se consolideze în figuri spațiale și să cîștige consistență ca diversitate a juxtapunerii și a exteriorității reciproce, aparține mai curînd domeniului ideal al t i m p u l u i, și din această cauză nu merge pînă la diferența ce există între interiorul simplu și figura concretă corporală și apariția ei. (*E.*, II, 300)

...muzica nu desparte materialul exterior de conținutul spiritual, cum face poezia... (*E.*, II, 302)

Întrucît expresia muzicală are ca conținut însuși interiorul, sufletul intim al obiectului și al sentimentului, precum și tonul, care în artă cel puțin nu se concretizează în figuri spațiale și care, ca existență sensibilă, este absolut trecător, muzica pătrunde cu mișcările ei direct la sediul interior al tuturor mișcărilor sufletului. (*E.*, II, 302)

Puterea specifică a muzicii este o putere e l e m e n t a r ă, adică ea rezidă în elementul t o n u l u i în care se mișcă aici arta. (*E.*, II, 303)

Dar, ca muzica să-și poată produce efectul este nevoie de mai mult decît de simple sunete abstracte cu mișcarea lor temporală. A doua latură care trebuie să se adauge la acestea este un conținut, un sentiment plin de spirit pentru inimă și expresia, sufletul acestui conținut în tonuri. *(E.*, II, 304)

Întrucît însuși interiorul subiectiv este acela care își ia ca conținut muzica cu scopul de a se exterioriza nu ca figură exterioară și ca operă existentă în chip obiectiv, ci ca interioritate subiectivă, exteriorizarea și trebuie să se prezinte ca nemijlocit comunicare a unui subiect viu, în care acesta își pune întreaga sa interioritate. Așa se întîmplă mai ales în cîntecul produs de vocea umană, dar relativ și în muzica instrumentală, care nu poate fi executată decît de artiști exersați, de dexteritatea lor vie, atît spirituală, cît și tehnică. (*E.*, II, 306)

MELODIA ŞI ARMONIA

Muzica, dansul [...] au, fără îndoială, și mișcare în ele, aceasta însă nu e numai întîmplătoare și arbitrară, ci se desfășoară conform unor legi, este determinată, concretă și plină de măsură, chiar dacă facem abstracție cu totul de semnificația a cărei expresie frumoasă este această mișcare. *(E.*, I, 131)

Muzica este spirit, suflet, care răsună nemijlocit pentru sine însuși și se simte mulțumit auzindu-se pe sine. Dar, ca artă, muzica primește îndată din partea spiritului ordinul să înfrîneze expresia afectelor, întocmai ca și afectele înseși, spre a nu se lăsa răpită în dezlănțuirea bacantică și în tumultul vijelios al pasiunilor, sau oprită în dezacordul desperării, ci să fie liberă și stăpînă pe sine în revărsarea sa și cînd este vorba de exprimarea veseliei, și cînd vrea să exprime cea mai mare durere. Așa este muzica într-adevăr ideală, expresia melodică la Palestrina, la Durante, la Lotti, la Pergolese, la Gluck, la Haydn, la Mozart. În compozițiile acestor maeștri, echilibrul sufletului nu dispare. Fără îndoială că își găsește expresie și durerea, dar ea este totdeauna calmată, echilibrul senin nu se pierde în extreme, totul rămîne ferm închegat în formă stăpînită, încît veselia nu degenerează niciodată în dezlănțuire sălbatică și chiar și lamentarea produce cea mai senină liniștire. Cînd a fost vorba de pictura italiană, am spus deja că nici în cea mai profundă durere și în extrema sfîșiere a sufletului nu trebuie să lipsească concilierea cu sine însuși, care chiar și în suferință și lacrimi mai păstrează încă trăsăturile calmului și ale siguranței de sine. Durerea rămîne frumoasă cînd este vorba de un suflet adînc, după cum și la Arlechin mai domnește încă eleganța și grația. Tot astfel natura le-a dat italienilor și darul expresiei melodice. În bucățile lor muzicale bisericești mai vechi, găsim, alăturea de cea mai profundă pietate religioasă, sentimentul pur al împăcării, și, cu toate că durerea cuprinde sufletul în străfundurile lui, sînt prezente în aceste bucăți muzicale frumusețea și fericirea, măreția simplă și creația imaginației, bucurîndu-se de ele însele în formele cele mai variate. Frumusețea cuprinsă în ele este o frumusețe care are înfățișarea a ceva senzual, încît și această satisfacere melodică este adesea adusă în legătură cu o plăcere pur senzorială, dar arta trebuie să se miște tocmai în elementul sensibilului și să conducă spiritul într-o sferă în care tonul fundamental rămîne, ca și în lumea naturalului, modul de a fi mulțumit în sine și cu sine. *(E.*, II, 337-338)

Elementul poetic al muzicii, limbajul sufletului care revarsă plăcerea și durerea interioară a acestuia în tonuri, înălțîndu-se prin această revărsare deasupra puterii naturale a sentimentului, temperînd-o, întrucît acest element transformă emoția prezentă a interiorului într-o percepere a sa însesi, într-o liberă zăbovire la sine însesi, producînd tocmai prin aceasta liberarea inimii de presiunea bucuriilor și a durerilor, vibrarea sonoră a sufletului în cîmpul muzicii este numai melodia. (*E.*, II, 327)

...tactul, ritmul și armonia, luate pentru sine, nu sînt decît abstracții, care, izolate, nu au valabilitate muzicală, ci ele nu pot avea o existență cu adevărat muzicală decît datorită melodiei și în cuprinsul ei, ca momente și laturi ale acesteia ca atare. (*E.*, II, 329)

...melodia este, desigur, determinabilitatea și posibilitatea infinită în dezvoltarea tonurilor, dar care trebuie realizată în așa fel, încît să se prezinte totdeauna în fața simțului nostru muzical ca un întreg în sine total și încheiat. Fără îndoială, acest întreg conține în el o diversitate și o dezvoltare, dar ca totalitate el trebuie să fie ferm încheiat în sine [...]. Numai întrucît este această mișcare care nu duce la nedeterminat, corespunde melodia liberului mod-de-a-fi-la-sine al subiectivității, subiectivitate a cărei expresie ea trebuie să fie, și numai astfel realizează muzica [...] idealitatea și liberarea care, ascultînd în același timp de necesitatea armonică, face sufletul capabil să perceapă o sferă superioară. (*E.*, II, 331)

Armonia și melodia rămîn [...] unul și același întreg compact, iar o schimbare oarecare într-una din cele două laturi este în același timp o schimbare necesară în cealaltă latură. De exemplu, acest lucru se întîmplă cu deosebire în coralele sau imnurile compuse pe patru voci. Tot astfel, una și aceeași melodie, avînd mai multe voci,

le poate împleti în așa fel, încît această împletire formează o succesiune de armonii sau în mod similar chiar melodii diferite pot fi îmbinate una cu alta armonic, încît întîlnirea anumitor tonuri ale acestor melodii dă totdeauna o armonie, fapt pe care îl întîlnim adesea, de exemplu, în compoziții de Sebastian Bach. Bucata muzicală se desface atunci în desfășurarea ei în arii care diferă variat unele de altele și par a înainta independent una lîngă alta și amestecîndu-se una cu alta, dar care păstrează totuși o raportare esențială, armonică unele la altele, care astfel introduce iarăși în bucata muzicală coerența necesară. (*E.*, II, 330)

...acest fel de tratare [simplu, *n.n.*] poate duce și la platitudine, ca în numeroase melodii italiene și franceze moderne, a căror succesiune de armonii este de natură cu totul superficială, în timp ce compozitorul caută să înlocuiască ceea ce-i lipsește în această privință numai printr-o excitare picantă a ritmului sau prin alte condimente. Dar, în general, goliciunea melodiei nu este un efect necesar al simplității bazei ei armonice. (*E.*, II, 329)

...îndrăzneala compoziției muzicale părăsește evoluarea pur consonantă, trece mai departe la contraste, evocă cele mai tari contradicții și disonanțe și-și manifestă puterea proprie în răscolirea tuturor forțelor armoniei, ale căror lupte ea are de asemenea certitudinea de a le putea calma și deci de a sărbători victoria aducătoare de liniște a melodiei. Avem aici o luptă a libertății și necesității, o luptă a libertății imaginației de a se lăsa în voia elanului său cu necesitatea raporturilor armoniei, de care această libertate are nevoie pentru exteriorizarea sa și în care rezidă propria ei semnificație. Dar, dacă lucrul principal este armonia, întrebuințarea tuturor acestor mijloace ale ei și caracterul îndrăzneț al luptei în această

aplicare și împotriva acestor mijloace, compoziția devine cu ușurință greoaie și savantă, întrucît îi lipsește într-adevăr libertatea mișcărilor, sau cel puțin ea nu face să iasă în evidență triumful complet al acestora. *(E.*, II, 330-331)

Melodia a încorporat în ea armonicul nu numai ca bază a ei generală, ci și ca bază a ei determinată și particularizată în sine, și, în loc să-și piardă din acest motiv libertatea mișcării sale, a cîștigat pentru această mișcare o forță și o precizie asemănătoare aceleia pe care o primește organismul omenesc de la structura lui osoasă solidă, care nu împiedică decît poziții și mișcări neadecvate, conferind în schimb sprijin și siguranță celor adecvate. *(E.*, II, 342)

În raporturile m u z i c a l e se ivește un raport armonic în scara înaintării cantitative prin mijlocirea unei cîtimi, fără ca această cîtime să aibă pentru sine pe scară, față de precedenta sau următoarea ei, un alt raport decît au acestea la rîndul lor față de precedenta sau următoarea lor. În timp ce tonurile ce se succed par a se îndepărta tot mai mult de tonul fundamental sau numerele prin înaintarea aritmetică par a deveni tot mai mult altele, apare, din contra, subit o î n t o a r c e r e, un acord surprinzător, care n-a fost pregătit calitativ prin ceea ce i-a premers nemijlocit, ci apare ca o a c t i o i n d i s t a n s, ca o raportare la un ce îndepărtat. Înaintarea în raporturi pur indiferente care nu schimbă realitatea specifică precedentă sau care, în general, nu formează o atare realitate se întrerupe dintr-o dată și, în timp ce sub aspect cantitativ ea este continuată în același fel, țîșnește printr-un salt un raport specific. *(Ș. L.*, 354-355)

...muzica nu constă nici în diverse intervale și nici în simple serii abstracte și în tonalități disparate, ci ea este acord concret, opunere și armonizare de tonuri, care prin aceasta fac să fie necesară o mișcare progresivă și trecerea lor unul într-altul. Această compunere și schimbare nu se bazează pe pură întîmplare și arbitrar, ci este supusă unor legi determinate, care formează baza necesară a tot ce este cu adevărat muzical. *(E.*, II, 317)

Acest raport obiectiv, datorită căruia sunetul se desfășoară într-un cerc atît ca sunet în sine individual, precis determinat, cît și ca tonuri ce sînt în relație esențială unele față de altele, constituie elementul propriu-zis a r m o n i c al muzicii și se bazează, în ceea ce privește latura sa mai întîi fizicală, pe d i f e r e n ț e c a n t i t a t i v e și pe proporții numerice. *(E.*, II, 320)

Lucrul cel mai interesant este coincidența a ceea ce urechea găsește armonios cu raporturile numerice. P i t a g o r a este cel care a descoperit mai întîi această potrivire, și aceasta i-a dat ocazia să exprime și raporturile gîndurilor sub chip de numere. Armonia are la bază ușurința consonanțelor și ea este o unitate resimțită în diferență, întocmai ca simetria în arhitectură. Armonia fermecătoare și m e l o d i a, care vorbesc sensibilității și pasiunii, să atîrne ele oare de numere abstracte? *(E./N.*, 182-183)

Rămîne numai să mai spunem cum apare armonia în mod o b i e c t i v, cum acționează ea faptic. Intervin aici fenomene care la prima vedere sînt paradoxale, întrucît în aspectul pur auditiv al tonurilor nu se poate găsi nici un temei pentru ele, și ele trebuie înțelese numai din raporturile numerice. (*E./N.*, 187)

Dacă am voi să ne mulțumim, în ce privește armonia, cu auzul, și să nu ne referim la raporturi numerice, n-am putea da socoteală despre faptul că tonuri care

sînt auzite simultan, deși deosebite pentru sine unul de altul, sînt auzite totuși ca un singur ton. Nu trebuie deci să ne oprim, în ce privește armonia, la simplul auz, ci trebuie să recunoaștem existența determinației obiective și să o cunoaștem. Amănuntele ar privi totuși domeniul fizical și apoi teoria muzicală. (*E./N.*, 189-190)

Pitagoricienii au aplicat concepția lor și într-un alt domeniu, arătînd că determinarea numerică este ceva esențial și în ce privește raporturile m u z i c a l e, unde numărul constituie îndeosebi elementul determinant. Aici diferențele apar ca raporturi variate de numere ; și acest mod de a determina muzicalul este unicul. Relația reciprocă a tonurilor se bazează pe diferențele cantitative care pot forma o armonie, în timp ce alte diferențe formează dezarmonii. De aceea muzica a fost tratată de pitagoricieni ca ceva psihologic, pedagogic. Pitagora a fost primul care și-a dat seama că raporturile muzicale, aceste diferențe perceptibile urechii, sînt determinabile matematic ; el a înțeles că perceperea de către noi a acordurilor și a disonanțelor este o comparare matematică. Sentimentul subiectiv, simplu pentru auz, dar care în sine constă în raport, Pitagora l-a revendicat pe seama intelectului, cucerindu-l pentru acesta prin determinarea stabilă a lui. Lui îi este atribuită descoperirea tonurilor fundamentale ale armoniei, tonuri care se bazează pe cele mai simple raporturi numerice. (*F.*, I, 209-210)

Trebuie să recunoaștem caracterul grandios al acestei idei [muzica sferelor, *n.n.*], idee care este necesară. Anume, sistemul sferelor cerești este un sistem în care toate sînt determinate în raporturi numerice, care sînt necesare între ele și trebuie înțelese ca necesare ; sistem de raporturi care, în muzică, trebuie să constituie esența și baza în domeniul percepției auditive. Este aici conceput gîndul unui sistem al edificiului lumii, al siste-

mului solar ; numai acesta este pentru noi rațional ; celelalte stele, în schimb, nu au preț. Muzica sferelor, faptul că mișcarea lor ar fi producătoare de tonuri, pare tot atît de ușor de conceput pentru intelect pe cît sînt repausul Soarelui și mișcarea Pămîntului, fenomene care nu corespund mărturiei simțurilor : noi nu auzim acel cîntec al sferelor, dar nici mișcarea Pămîntului și statul în loc al Soarelui nu le vedem. [...]

Putem lăsa la o parte sunetele, muzica sferelor este o mare reprezentare a imaginației, dar pentru noi ea nu prezintă interes real. Este însă necesar să fie înfățișată ideea, mișcarea ca măsură, ca sistem necesar de numere și de raporturi numerice. Deoarece diferența, raportul este determinat aici numai ca număr, ca mărime ; aceasta este modul existenței, fiindcă determinațiile sînt în acest element ideal al timpului și al spațiului. Gîndul este că aceste determinații se găsesc în raporturi necesare, iar acestea sînt armonice, fiind raționale. (*F.*, I, 212-213)

Prin această reductibilitate la simple cantități și la modul lor exterior de a fi determinate, determinare ce ține de intelect, se înrudește cel mai mult muzica cu arhitectura, întrucît ea, asemenea acesteia, își construiește invențiile pe schelăria și pe baza solidă a proporțiilor, care nu se diferențiază devenind structură organică liberă, unde, odată cu unul dintre caracterele determinate, sînt date și celelalte, îmbinate într-o unitate vie, ori această bază începe să devină artă liberă numai în formațiile ulterioare pe care ea le face să derive din proporțiile menționate acum. Dar dacă în acest proces de liberare arhitectura nu merge mai departe de o armonie a formelor și de însuflețirea caracteristică a unei euritmii secrete, dimpotrivă, muzica, avînd ca conținut al său viața și mișcările libere, subiective cele mai intime ale sufletului, se frînge în contrastul cel mai profund dintre această interioritate liberă și amintițele raporturi

cantitative fundamentale. Însă nu-i este îngăduit să se oprească la această opoziție, ci ea are greaua sarcină și de-a încorpora în sine opoziția aceasta și de a o învinge, conferind prin mijlocirea acestor proporții necesare un teren mai sigur mișcărilor libere ale sentimentelor pe care ea le exprimă, teren pe care apoi viața interioară pulsează și se dezvoltă în libertatea devenită plină de conținut tocmai datorită unei astfel de necesități. (*E.*, II, 308)

...muzica, cînd vrea să exprime artistic atît o semnificație interioară, cît și sentimentul subiectiv produs de cel mai adînc conținut, de cel religios, de exemplu, și anume de conținutul religios creștin, în care abisurile durerii formează o parte principală, ea trebuie să aibă în cuprinsul tonurilor ei mijloace capabile să redea lupta dintre contrare. Aceste mijloace le conține muzica în acordurile disonante, în așa-numitele acorduri de septimă și de nonă, dar în a căror analiză amănunțită nu mă pot angaja. (*E.*, II, 326)

COMPARAȚII CU ALTE ARTE ; COMPOZITORI, INTERPREȚI

Sculptura și pictura își găsesc, mai mult sau mai puțin, dat în prealabil materialul lor sensibil : lemnul, piatra, metalele, culorile etc. sau sînt nevoite să-l prelucreze numai în mică măsură pentru a-l face apt de a fi întrebuințat de către artă.

[...] Dar muzica, mișcîndu-se în general în domeniul unui element făcut de către artă și numai pentru ea, este nevoită să parcurgă un proces de pregătire mult mai greu înainte de a ajunge să producă tonurile. În afară de amestecarea metalelor pentru turnat, de frecarea

vopselelor cu sucuri vegetale, cu uleiuri etc., de amestecarea lor spre a obține nuanțe noi etc., sculptura și pictura nu au nevoie de invenții mai multe. Exceptînd vocea omenească dată nemijlocit de natură, muzica, din contra, este nevoită să creeze integral ea însăși celelalte mijloace ale sale ca să poată exista ca atare. (*E.*, II, 317)

Sculptorul, pictorul își concepe opera și o înfăptuiește complet ; toată activitatea artistică se concentrează în unul și același individ, datorită căruia corespondența strînsă dintre invenție și înfăptuirea ei reală cîștigă mult. În schimb, mai puțin avantajat este arhitectul, care are nevoie de un complex de meșteșuguri multilateral ramificate, pe care el se vede silit să le încredințeze altor mîini. Or, compozitorul este și el nevoit să-și predea opera unor mîini și voci străine, dar cu deosebirea că aici executarea cere ea însăși o activitate artistică, și nu numai meșteșugărească, atît din punct de vedere tehnic, cît și în ceea ce privește spiritul interior care o animă. Mai cu seamă în această privință și-au făcut apariția în muzică în prezent două minuni, cum s-a întîmplat în epoca vechei opere italiene, în timp ce în alte arte n-au fost făcute descoperiri noi, anume o descoperire în ce privește concepția și alta referitoare la virtuozitatea genială a execuției ; în funcție de acestea, conceptul a ceea ce înseamnă muzica și ceea ce este ea în măsură să presteze s-a lărgit tot mai mult chiar și pentru cunoscătorii mai mari ai ei. (*E.*, II, 334-335)

În sculptură și în pictură avem în fața noastră opera de artă ca r e z u l t a t al activității artistice, existent în mod obiectiv pentru sine, dar nu avem însăși această activitate ca producție reală, vie. În schimb, pentru a avea prezentă opera muzicală, este nevoie, cum am văzut, de artistul care o execută și deci acționează, întocmai cum în poezia dramatică se înfățișează, reprezen-

tînd-o, omul întreg, viu, făcînd din sine însuşi operă de artă însufleţită. (*E.*, II, 353-354)

Pictura poate produce adesea efectele cele mai frumoase şi mai artistice cînd se contopeşte viu şi total cu figura reală, cu coloritul şi cu expresia sufletească ale unui om existînd într-o anumită situaţie şi într-un mediu determinat. În ceea ce ea a pătruns atît de integral şi a încorporat în sine, această artă îl şi redă în forma aceasta cu totul vie. Aici realismul, cînd coincide cu adevărul artistic, este cu totul la locul său. În schimb, muzicii nu-i este îngăduit să repete expresia sentimentelor ca explozie naturală a pasiunii, ci trebuie să însufleţească plin de sentiment sunetul dezvoltat în raporturi determinate ale tonurilor şi deci să înalţe expresia la nivelul unui element creat de artă şi exclusiv pentru ea, pentru muzică, în care simplul strigăt se desface într-o succesiune de tonuri, se desfăşoară într-o mişcare ale cărei modificări şi al cărei curs sînt stăpînite de armonie şi sînt rotunjite melodic. (*E.*, II, 336-337)

...fără îndoială, interjecţiile formează punctul de plecare al muzicii, dar muzica însăşi este artă numai ca interjecţie cadenţată şi este nevoită în această privinţă să-şi pregătească artistic materialul sensibil într-un grad mai mare decît pictura şi poezia, înainte ca acest material să fie apt de a exprima în mod artistic conţinutul spiritului. (*E.*, II, 299)

Cîntecul omenesc şi elementul melodic al expresiei lui este asemenea cîntecului mişcător al pasării de pe ramuri şi cîntecul vesel al ciocîrliei în văzduh, care cîntă ca să cînte şi al căror cîntec este pură creaţie a naturii, fără nici un alt scop şi fără conţinut determinat. De aceea muzica italiană în care mai ales predomină acest principiu şi trece adesea, ca poezia, în sunet melodic ca

atare, putînd face uşor impresia că părăseşte sentimentul şi expresia lui determinată, sau, părăsindu-l efectiv, ţinteşte tocmai spre gustarea artei ca artă, spre armonia sufletului în procesul autosatisfacerii sale. Dar acesta este mai mult sau mai puţin caracterul melodicului autentic în genere. Simpla formă determinată a expresiei, deşi prezentă şi aici, se suprimă în acelaşi timp pe sine, întrucît inima nu este absorbită în altceva, în ceva determinat, ci în autoascultarea sa, numai astfel oferind, ca autointuire a luminii pure, cea mai înaltă idee despre intimitatea sufletească fericită şi de împăcare. (*E.*, II, 338-339)

...putem indica vocea umană ca fiind cel mai liber şi, ca sunet, cel mai complet instrument muzical. Ea reuneşte în sine caracterul instrumentelor de suflat şi acela al instrumentelor de coarde ... [...] Datorită acestui fapt, vocea omenească este sunetul perfect, contopindu-se din această cauză cel mai suplu şi mai frumos cu celelalte instrumente. În acelaşi timp, vocea umană se face auzită ca răsunet al sufletului însuşi, ca sunetul pe care interiorul îl posedă, potrivit naturii sale, ca expresie a interiorului, pe care aceasta o stăpîneşte nemijlocit. (*E.*, II, 319)

...italienii sînt un popor al cîntecului, în mijlocul căruia apar foarte frecvent cele mai frumoase voci. (*E.*, II, 319)

...cînd se spune că Rossini, de exemplu, le-a făcut uşoară sarcina cîntăreţilor, se susţine ceva ce nu este exact decît în parte, deoarece el le dă şi sarcini grele, adresîndu-se adesea activităţii independente a geniului lor muzical. Iar cînd acesta este într-adevăr genial, opera de artă executată de el se umple de un farmec cu totul aparte. Anume, în acest caz nu mai avem în faţa noastră

numai o *operă de artă*, ci avem prezentă însăşi *creaţia* artistică efectivă. *(E.*, II, 355)

În general, înăuntrul acestei legături dintre muzică şi poezie, preponderenţa uneia dintre aceste arte o dezavantajează pe cealaltă. De aceea, cînd textul, ca operă de artă poetică, are pentru sine o valoare absolut de sine stătătoare, el nu trebuie să aştepte decît un sprijin neînsemnat din partea muzicii. Astfel, de exemplu, în corurile dramelor antice muzica nu era decît un acompaniament secundar. Dimpotrivă, cînd muzica obţine poziţia a ceva independent, pentru sine, textul, în ceea ce priveşte realizarea lui poetică, poate fi ceva numai superficial şi trebuie ca atare să se oprească la sentimente generale şi la reprezentări rămase pe plan general. Elaborările poetice ale unor gînduri profunde oferă tot atît de puţin texte muzicale bune pe cît de puţin oferă descrierea unor obiecte exterioare ale naturii sau, în general, poezia descriptivă. Cîntecele, ariile de operă, textele oratoriilor etc. pot fi deci, în ceea ce priveşte realizarea lor poetică, slabe şi relativ mediocre; cînd muzicianul urmează să-şi păstreze liber cîmpul de activitate, poetul nu trebuie să dorească să fie admirat ca poet. În această privinţă, mai cu seamă italienii au dat dovadă de mare abilitate, ca, de exemplu, Metastasio şi alţii, în timp ce poeziile lui Schiller — care nici nu sînt făcute pentru astfel de scopuri — se dovedesc a fi foarte greoaie şi neapte pentru compoziţii muzicale. [...] De aceea este o orientare nemuzicală aceea care pune accentul principal al interesului pe text. *(E.*, II, 296-297)

Întrucît muzica devine acompaniatoare, se stabileşte o relaţie esenţială între ritmul ei şi ritmul *poeziei*. În legătură cu acest fapt vreau să fac numai observaţia cu totul generală că nu este îngăduit ca accentele tactului să fie direct opuse accentelor metricii. *(E.*, II, 314)

Pe de altă parte, cînd melodia în ritmurile şi părţile ei se ţine exact de ritmul tactului, ea sună cam monoton, rece şi lipsită de sentiment. Pe scurt, ceea ce putem pretinde în această privinţă este libertatea faţă de pedanteria măsurii şi de barbaria unui ritm uniform. Căci lipsa unei mişcări mai libere, indolenţa şi moliciunea duc uşor la melancolie şi la tristeţe. Astfel, şi unele dintre melodiile noastre populare au ceva lugubru, tărăgănat, tîrîtor în ele, întrucît sufletul nu are în faţă ca element al exprimării sale decît o înaintare monotonă, fiind adus prin mijloacele acestor melodii să-şi verse în ele şi lamentările unei inimi zdrobite. În schimb, limbile sudice, şi mai cu seamă cea italiană, lasă un cîmp mai larg şi mai bogat pentru un ritm cu mişcare mai intensă şi mai variată şi pentru revărsarea melodiei. Chiar şi aici avem o deosebire esenţială între muzica germană şi cea italiană. Uniforma şi săraca scandare iambică revine în aşa de numeroase cîntece germane, încît omoară libera şi vesela revărsare a melodiei, frînînd orice elan şi înviorare mai mare. Mai nou, Reichard şi alţii îmi par a fi adus în compoziţia de cîntece o variată ritmică nouă tocmai prin faptul că au părăsit această psalmodiere iambică, cu toate că ea mai domină încă în unele dintre cîntecele lor. Dar influenţa ritmului iambic o găsim nu numai în cîntece, ci şi în multe dintre bucăţile muzicale cele mai mari ale noastre. Chiar şi în *Mesia* lui Händel compoziţia se conformează, în multe arii şi coruri, cu o fidelitate declamatoare, nu numai sensului cuvintelor, ci şi cadenţei ritmului iambic, parte din simpla diferenţă a lungimii şi scurtimii, parte prin faptul că lungimea iambică primeşte un ton mai înalt decît silaba scurtă în metrică. Acest caracter este, desigur, unul dintre momentele datorită căruia noi germanii sîntem atît de acasă în muzica lui Händel, unul dintre momente alăturea de celelalte excelente ale ei, de avîntul ei maiestuos, de mişcarea ei năvalnică, de bogăţia ei de senti-

mente și profund religioase, și idilic simple. Acest element ritmic al melodiei este cu mult mai apropiat de urechea noastră decît de auzul italienilor, care pot găsi în el ceva forțat, ceva străin, eterogen pentru urechea lor. (*E.*, II, 315-316)

...este o prejudecată păgubitoare să credem că pentru compoziție calitatea textului ar fi un lucru indiferent [...].

Or, principala cerință formulată în privința unui text bun este aceasta: conținutul să posede în sine însuși v a l o a r e veritabilă. Din ceea ce în sine însuși este plat, trivial, sec și absurd nu se poate scoate cu nici o artă ceva excelent și adînc din punct de vedere muzical. [...] Evident, cînd este vorba de bucăți muzicale pur melodice, textul este în general mai puțin hotărîtor, dar cu toate acestea și ele pretind cuvintelor să posede un conținut valoros în sine. Iarăși, pe de altă parte, nici acest conținut nu e voie să fie prea încărcat cu idei și să aibă adîncime filozofică, ca, de exemplu, lirica lui Schiller, al cărui patos de amploare grandioasă depășește cu mult expresia muzicală a unor sentimente lirice. Tot așa se întîmplă și cu corurile lui Eschil și Sofocle, care, alături de profunzimea concepțiilor lor, sînt elaborate în același timp cu atîta bogăție de imaginație și de sens, atît de temeinic în amănunt, fiind astfel finite ca atare din punct de vedere poetic, încît muzicii nu-i mai rămîne de adăugat nimic, întrucît nu mai este oarecum loc pentru interior să cînte acest conținut și să-l facă să se desfășoare în noi mișcări. [...] Prin urmare, nici profunzimea ideilor, nici satisfacția de sine și nici vulgaritatea sentimentului nu oferă muzicii un conținut autentic. În schimb, ceea ce se potrivește mai bine pentru muzică este o oarecare specie de mijloc de poezie, pe care noi germanii abia dacă o mai considerăm poezie, dar pentru care italienii și francezii au avut mult simț și

îndemînare; o poezie lirică adevărată, extrem de simplă, indicînd în cuvinte puține situația și sentimentul; ca poezie dramatică, limpede și vie, fără complicație prea ramificată, neelaborînd amănuntul, în general străduindu-se să dea mai mult schițe decît opere complet elaborate din punct de vedere poetic. [...] De exemplu, cît de frecvent auzim spunîndu-se că textul *Flautului fermecat* ar fi prea oarecare, și totuși acest lucru făcut de mîntuială aparține celor mai demne de laudă texte de operă. După cîteva producții extravagante, fantastice și banale, Schikaneder a nimerit aici punctul just. Împărăția nopții, regina, împărăția soarelui, misteriile, inițierile, înțelepciunea, iubirea, încercările și, pe lîngă acestea, un fel de morală a căii de mijloc, excelentă în forma ei generală, toate acestea, alăturea de profunzimea, de sufletul și grația fermecătoare a muzicii, lărgesc și umplu imaginația și încălzesc inima.

Pentru a cita și alte exemple, să spunem că în domeniul muzicii religioase vechile texte liturgice latinești sînt neîntrecute, întrucît, în modul cel mai simplu și mai pe scurt, ele înfățișează comunității credincioșilor, în parte, conținutul cel mai general al credinței, în parte stadiile substanțiale corespunzătoare ale sentimentului și ale conștiinței religioase, acordînd muzicianului un spațiu foarte larg pentru elaborare. Și recviemul cel mare, combinări de psalmi etc., sînt potrivite pentru așa ceva. Tot astfel Händel și-a combinat în parte el însuși textele într-un tot unitar din dogme religioase și înainte de toate din locuri și situații biblice care permit referiri simbolice etc. În ceea ce privește lirica, potrivite pentru compoziția muzicală sînt îndeosebi poezii mai mici, pline de sentiment, mai cu seamă cele simple, sărace în cuvinte, adînci ca afectivitate, care exprimă condensat și cu plenitudine sufletească o dispoziție ori o situație oarecare a inimii, sau potrivite sînt și poeziile mai ușoare, mai ve-

sele. De astfel de poezii nu duce lipsă aproape nici o națiune. În domeniul dramatic vreau să-l amintesc numai pe Metastasio, apoi pe Marmontel, acest francez bogat în sentimente, fin, amabil, care i-a dat lecții de franceză lui Piccini și care în poezia dramatică a știut să îmbine grația și seninătatea cu priceperea pentru desfășurarea interesantă a acțiunii. Dar înainte de toate trebuie scoase în evidență textele operelor mai vestite ale lui Gluck, care întrebuințează motive simple și se mențin ca sentiment în sfera conținutului cel mai valoros, zugrăvind iubirea de mamă, de soție, de frate, de soră, prietenia, onoarea etc. și lăsînd să se dezvolte calm aceste motive simple și conflicte substanțiale. În felul acesta pasiunea rămîne absolut pură, mare, nobilă și de o simplitate plastică. *(E.*, II, 343-346)

...și judecata de apreciere a operelor muzicale este aproape totdeauna împărțită. Unii preferă ceea ce este cu precădere melodic, iar alții ceea ce e mai mult caracteristic. De exemplu, Händel, care pretindea și în operele sale, pentru unele momente lirice, adesea o rigoare a expresiei, a avut destule conflicte, chiar pe timpul său, cu cîntăreții lui italieni, iar cînd și publicul s-a situat de partea italienilor, Händel s-a îndreptat în cele din urmă spre compoziții de oratorii, unde darul lui de creație și-a găsit cel mai bogat domeniu. Și pe timpul lui Gluck a devenit celebră lunga și înfocata dispută dintre gluckiști și piccinişti. La rîndul său, Rousseau a preferat muzica plină de melodie a italienilor muzicii lipsite de melodie a francezilor mai vechi. În sfîrșit, azi se duce discuție similară pentru sau contra lui Rossini și Școala italiană mai nouă. Anume adversarii critică muzica lui Rossini ca pe o simplă gîndire a urechii. Dar cînd te familiarizezi mai de aproape cu melodiile ei, constați că, dimpotrivă, această muzică este plină de sentiment și de spirit și pătrunde în suflet și în inimă, cu toate că ea nu angajează pe terenul caracterizării, agreată în chip deosebit de severul intelect muzical german. Este evident că prea adesea Rossini este necredincios textului și zboară peste munți și văi cu liberele lui melodii, încît atunci nu mai ai decît să alegi : sau să rămîi la obiect și să fii nemulțumit de muzica ce nu-i mai corespunde, sau să sacrifici conținutul și să te delectezi nestingherit cu inspirațiile libere ale compozitorului și să dorești să te lași fermecat de sufletul pe care-l conțin. *(E.*, II, 347)

Protestanții au creat și ei muzică de foarte mare profunzime atît ca sentiment religios, cît și ca puritate muzicală și bogăție de invenție și execuție, ca, de exemplu, Sebastian Bach, un maestru a cărui genialitate grandioasă, autentic protestantă, originară și totuși oarecum savantă am învățat abia acum mai recent s-o prețuim iarăși în toată plenitudinea ei. *(E.*, II, 348)

...în simfoniile lui Mozart — mare maestru și în instrumentare, pe cît de plină de sens și de vie tot pe atît de variată —, alternarea diferitelor instrumente mi-a făcut adesea impresia unei concentrări dramatice, a unui fel de dialog, în care, pe de o parte, caracterul unui gen, de instrumente e dezvoltat pînă la punctul în care este indicat și pregătit caracterul celorlalte instrumente, pe de altă parte, unele dintre instrumente dau replica celorlalte categorii de instrumente sau adaugă ceea ce nu-i este dat să poată exprima sunetului celeilalte categorii, încît în chipul acesta se produce în modul cel mai grațios un dialog al sunetelor și răsunetelor, care începe, este dus mai departe și se întregește. *(E.*, II, 320)

Deja vechea tragedie era muzicală, dar în ea muzica nu a primit încă loc precumpănitor, deoarece în operele poetice propriu-zise rolul prim trebuie să-l aibă expresia verbală și realizarea poetică a reprezentărilor și sentimen-

telor, iar muzica — a cărei dezvoltare armonică și melodică nu atinsese la cei vechi încă gradul la care ea s-a ridicat în epoca de mai tîrziu a creștinismului — nu putea servi decît mai ales la potențarea vie, prin elementul ei ritmic, a sonorității muzicale a cuvintelor poetice, mărindu-le efectul asupra sentimentelor. În schimb, muzica dramatică și-a cucerit o poziție independentă în opera modernă, în operetă etc., după ce ea se perfecționase deja ca atare în cîmpul muzicii bisericești și realizase o notabilă perfecțiune și în ceea ce privește expresia lirică. *(E.*, II, 348-349)

Muzica modernă se mișcă [...] în cuprinsul unor tonalități mai numeroase decît muzica anticilor. (*E.*, II, 323)

...se întîmplă că mai cu seamă în acest domeniu încep să se deosebească în chip esențial unul de altul d i l e t a n t u l și c u n o s c ă t o r u l. L a i c i i iubesc în muzică îndeosebi expresia inteligibilă a unor sentimente și reprezentări, ceea ce ține de subiect, conținutul, și în consecință se îndreaptă de preferință spre muzica acompaniatoare. În schimb, c u n o s c ă t o r u l, căruia îi sînt accesibile raporturile muzicale interne ale tonurilor și instrumentelor iubește muzica instrumentală, care face uz, potrivit legilor artei, de armonii, de împletiri melodice și de forme alternante. Cunoscătorul este complet satisfăcut de muzica însăși și are interesul mai apropiat de a compara cele auzite cu regulile și legile ce-i sînt familiare, pentru a aprecia și a gusta integral ceea ce a prestat compozitorul, cu toate că aici genialitatea descoperitoare de nou a artistului poate să-l pună adesea în încurcătură și pe cunoscător, care nu este obișnuit tocmai cu cutare sau cutare dezvoltare, trecere etc. Simplul amator are rar o astfel de satisfacție deplină, trezindu-i-se îndată dorința să umple această dezvoltare sonoră în aparență lipsită de conținut, să găsească puncte de sprijin spirituale pentru ea și în general să găsească reprezentări mai determinate și un conținut mai precis pentru ceea ce-i pătrunde și răsună în suflet. Sub acest aspect, muzica devine pentru el simbolică, dar, încercînd să-i prindă semnificația, el se găsește în fața unor probleme-ghicitori, probleme ce se pun și dispar repede, nelăsîndu-se totdeauna descifrate și în general pretîndu-se la cele mai diferite interpretări.

La rîndul său, c o m p o z i t o r u l poate el însuși pune în opera sa, desigur, o semnificație determinată, un conținut de reprezentări și de sentimente în desfășurarea lor organizată și încheiată; dar și invers, nepreocupîndu-se de un astfel de conținut, compozitorul poate avea în vedere structura pur muzicală a lucrării sale și ingeniozitatea unei astfel de arhitectonici. (*E.*, II, 352)

...un cap sărac nu poate crea bucăți muzicale originale, dar, cînd este vorba de artiști executanți geniali, aceștia își arată minunata lor măiestrie în și pe instrumentul lor, a cărei natură mărginită virtuozitatea știe s-o învingă, aducînd din cînd în cînd dovada temerară a acestei victorii prin faptul că poate să producă cu acest instrument timbrele cu totul diferite ale altor instrumente. În acest gen de execuție muzicală gustăm cea mai înaltă culme a vieții acestei arte, misterul admirabil că un instrument exterior oarecare devine organ perfect însuflețit și avem în fața noastră în același timp conceperea interioară și execuția ei înfăptuită de imaginația genială, întrepătrunse pentru o clipă și trăindu-și cea mai fugitivă viață, fulgerătoarea lor viață. *(E.*, II, 356-357)

...nu e îngăduit să avem o părere absurdă despre atotputernicia muzicii, despre care scriitorii vechi, sacri și profani, ne povestesc atîtea istorii fabuloase. Și cînd este vorba de miracolele civilizatoare ale lui Orfeu, tonurile și mișcarea lor au efect suficient, fără îndoială,

asupra fiarelor, care se aşezară îmblînzite împrejurul lui, dar ele nu-i satisfăcură pe oameni, care pretindeau o învăţătură cu conţinut mai înalt, cum şi este acela al imnurilor ce ne-au parvenit sub numele de Orfeu, deşi nu în forma lor originară, şi care conţin reprezentări mitologice, precum şi altfel de reprezentări. Tot astfel sînt vestite cîntecele de război ale lui Tirteu, prin care lacedemonienii — aşa se povesteşte — după lungi şi zadarnice lupte, cuprinşi de o irezistibilă însufleţire, au cîştigat, în sfîrşit, victoria asupra mesenienilor. Şi aici lucrul principal a fost conţinutul reprezentărilor pe care le stîrneau aceste elegii, cu toate că nici laturii muzicale nu trebuie să i se nege valoarea şi efectul cînd este vorba de popoare barbare şi cu deosebire de timpuri în care sînt răscolite adînc pasiunile omeneşti. Surlele muntenilor contribuiau în măsură mare la inteţirea curajului, iar puterea *Marseillaise*-ei, a lui *Ça ira* etc. în Revoluţia Franceză nu poate fi negată. Dar însufleţirea propriu-zisă îşi are temeiul într-o idee determinată, în interesul adevărat al spiritului de care este cuprinsă o naţiune şi care poate fi pentru un moment potenţat într-un sentiment mai viu, întrucît tonurile, ritmul şi melodia răpesc cu ele subiectul care li se abandonează. *(E.,* II, 305)

POEZIA



A.

POEZIA ŞI CELELALTE ARTE

P o e z i a, arta vorbirii, [...] este t o t a l i t a t e a care uneşte în sine cele două extreme, adică artele p l a s t i c e şi m u z i c a, pe un plan superior, în domeniul interiorităţii spirituale înseşi. Deoarece, pe de o parte, asemenea muzicii, poezia conţine principiul perceperii de sine a interiorului ca interior — ceea ce le lipseşte arhitecturii, sculpturii şi picturii —, pe de altă parte, ea se desfăşoară în cîmpul reprezentării, intuiţiei interioare şi al sentimentului însuşi ca o lume obiectivă care nu-i lipseşte cu totul modului-determinat al sculpturii şi al picturii şi este capabilă să exprime mai complet decît oricare altă artă totalitatea unui eveniment, o succesiune şi o variaţie de mişcări ale sufletului, de pasiuni, reprezentări şi desfăşurarea încheiată a unei acţiuni. *(E.,* II, 358-359)

Dar, mai precis, poezia constituie a treia latură faţă de p i c t u r ă şi de m u z i c ă drept arte r o m a n t i c e.

[...] Sub acest raport, în ce priveşte p i c t u r a, ea rămîne avantajată pretutindenea unde este vorba de a înfăţişa intuiţiei un conţinut oarecare şi ca fenomen exterior. Căci [...], întrucît reprezentarea, în ale cărei elemente se mişcă îndeosebi poezia, este de natură spirituală, revenindu-i din această cauză universalitatea gîndirii, arta

poeziei nu este capabilă să atingă nivelul de precizie al intuiției sensibile. [...] În afară de aceasta, lipsa de realitate sensibilă și de formă determinată exterioară, de care suferă poezia în comparație cu pictura, se convertește îndată într-o bogăție incomensurabilă. Deoarece liberîndu-se de limitarea la un spațiu determinat și, mai mult încă, la un moment anumit al unei situații sau acțiuni, limitare proprie picturii, poeziei îi este dată, drept urmare, posibilitatea de a înfățișa un obiect oarecare în toată profunzimea lui interioară, precum și în amploarea desfășurării lui temporale. [...]

[...] ...muzica are în comun cu poezia sunetul ca material exterior. [...] Dar pentru muzică elaborarea acestei sonorități ca sonoritate constituie scopul esențial, [...] încît muzica devine cu atît mai mult muzică și artă de sine stătătoare, cu cît precumpănește mai mult în ea încorporarea vie a interiorului în sfera tonurilor, și nu spiritualul ca atare. [...] Întocmai cum materialul sculpturii este prea sărac pentru a fi în stare să înfățișeze în sine fenomenele mai complexe a căror redare vie cade în sarcina picturii, tot astfel nici raporturile de ton și expresia melodică nu sînt acum în măsură să realizeze complet creațiile imaginației poetice. [...] De aceea spiritul își retrage conținutul din lumea tonului ca atare, revelîndu-se prin cuvinte, care, desigur, nu părăsesc cu totul elementul sunetului, dar îl coboară la nivelul unor simple semne exterioare ale comunicării. Anume, datorită acestei împliniri cu reprezentări spirituale, tonul devine sunet vorbit și cuvîntul, la rîndul său, devine din scop în sine un mijloc lipsit de autonomie, de exprimare spirituală. (*E.*, II, 359-361)

Dată fiind această retragere a conținutului spiritual din materialul sensibil, se pune îndată întrebarea: ce va forma oare în poezie adevărata exterioritate și obiectivitate dacă nu tonul e ceea ce o constituie? Putem

răspunde simplu la această întrebare: însăși reprezentarea și intuiția interioară. Formele spirituale sînt acelea care iau locul sensibilului și care oferă materialul ce trebuie să fie elaborat, după cum mai înainte am avut marmura, metalul, culoarea și tonurile muzicale. Căci noi nu trebuie să ne lăsăm aici înșelați de faptul că putem spune că reprezentările și intuițiile sînt conținutul poeziei. Fără îndoială, acest lucru este adevărat [...]; dar, în esență, tot atît de adevărată este afirmația că reprezentarea, intuiția, senzația etc. sînt formele specifice în care poezia cuprinde și înfățișează orice conținut... (*E.*, II, 362)

...arta cuvîntului posedă, în ceea ce privește conținutul său și modul de a-l expune, un cîmp mai nelimitat, mai întins decît celelalte arte. Orice conținut, toate obiectele spirituale și naturale, toate evenimentele, istoriile, faptele, acțiunile, stările interioare și exterioare pot fi cuprinse de poezie și elaborate de ea. (*E.*, II, 363)

Dar [...] nu reprezentarea ca atare, ci imaginația artistică este aceea care face ca un conținut oarecare să fie poetic, anume cînd imaginația îl prinde pe acesta în așa fel, încît, în loc să se înfățișeze în figură arhitectonică, sculptural plastică ori picturală sau să răsune ca ton muzical, el se lasă comunicat în vorbire, în cuvinte și în potrivirea lor laolaltă, potrivire frumoasă ca expresie vorbită.

[...] ...imaginația poetică trebuie în primul rînd să țină calea de mijloc între generalitatea abstractă a gîndirii și corporalitatea sensibilă și concretă [...]; în al doilea rînd, imaginația poetică trebuie să satisfacă în general cerințelor pe care le-am stabilit [...] referitor la orice creație artistică, adică, în ceea ce privește conținutul său, aceasta trebuie să fie scop pentru sine și, oricare ar fi acest conținut, să fie elaborat în interes pur

teoretic, ca o lume în sine independentă și încheiată în sine. *(E.*, II, 363-364)

...dată fiind importanța pe care o are latura sensibilă în artele plastice și în muzică, din cauza caracterului specific determinat al acestui material, existenței reale particulare a pietrei, culorii sau tonului, nici nu-i corespunde complet decît un cerc limitat de reprezentări artistice, încît, datorită acestui fapt, conținutul și modul de concepere artistică al artelor considerate pînă aici sînt îngrămădite în anumite margini. [...] Din punctul de vedere al conținutului pe care-l exprimă, cea mai săracă este în general arhitectura, sculptura este deja mai bogată, în timp ce cuprinsul picturii și al muzicii se poate extinde cel mai departe, deoarece o dată cu idealitatea crescîndă a materialului exterior și cu particularizarea lui mai multilaterală crește și diversitatea conținutului și a formelor pe care acesta le îmbracă. Poezia însă se liberează în general de o astfel de importanță a materialului, în sensul că natura determinată a felului ei de expresie sensibilă nu mai poate constitui nici un motiv de limitare la un conținut specific și la un cerc delimitat al concepției și al reprezentării artistice. Din această cauză, poezia nici nu este legată exclusiv de nici una dintre formele determinate ale artei, ci devine arta universală care poate elabora și exprima în orice formă orice conținut capabil să ia loc în general în imaginație, deoarece materialul ei adevărat este însăși imaginația, această bază generală a tuturor formelor particulare ale artei și a diferitelor arte. *(E.*, II, 364-365)

...mersul desfășurării filozofice constă, pe de o parte, într-o adîncire a conținutului spiritual valoros, pe de altă parte, în dovada că arta mai întîi numai își caută conținutul ei adecvat, apoi îl găsește și, în sfîrșit, îl depășește. Acest concept al frumosului și al artei trebuie

să se dovedească valabil și în ceea ce privește artele înseși. De aceea am început cu arhitectura, care numai tinde spre reprezentarea completă a spiritualului într-un element sensibil, încît arta nu ajunge decît cu sculptura la contopirea veritabilă a acestor două laturi, iar în pictură și muzică, din cauza caracterului interior și subiectiv al conținutului lor, unificarea înfăptuită începe iarăși să se desfacă atît în privința concepției, cît și în ceea ce privește realizarea sensibilă. Poezia scoate în evidență în modul cel mai pregnant acest din urmă caracter, întrucît, ca întrupare a artei, ea trebuie concepută în esență ca ieșire din sensibilul real și degradare a acestuia... [...]
[...] ...poezia este acea artă particulară prin care începe totodată însăși arta să se dizolve și care, pentru cunoașterea filozofică, constituie punctul de trecere la reprezentarea religioasă ca atare și la proza gîndirii științifice. Cum am văzut mai înainte, regiunile de frontieră ale lumii frumosului sînt, pe de o parte, proza finitului și a conștiinței obișnuite, din care arta se înalță prin luptă spre adevăr, iar de cealaltă parte, sînt sferele superioare ale religiei și științei, sfere în care ea trece spre o sesizare mai lipsită de elemente sensibile a absolutului. *(E.*, II, 366-367)

...arhitectura încă nu este în stare să supună materialul obiectiv conținutului spiritual în așa măsură încît să fie capabilă să facă din el o figură adecvată a spiritului. Invers, poezia merge cu tratarea negativă a elementului ei sensibil atît de departe, încît ea, în loc să facă din contrariul materiei spațiale și grele, adică din ton, un simbol indicator așa cum face cu materialul său sculptura, mai curînd îl coboară la nivelul unui semn nesemnificativ. Dar în chipul acesta poezia dizolvă contopirea interiorității spirituale cu existența exterioară într-o măsură care începe să nu mai corespundă conceptului originar al artei, încît acum poezia este amenințată

de pericolul de a părăsi regiunea sensibilului şi de a se pierde în elementul spiritual. Mijlocia justă între aceste extreme — arhitectura şi poezia — o deţin sculptura, pictura şi muzica, întrucît fiecare dintre aceste arte încorporează cu totul conţinutul spiritual într-un element natural, făcîndu-l să fie sesizabil în acelaşi timp simţurilor şi spiritului. (*E.*, II, 368)

Fără îndoială că şi poezia caută, la rîndul ei, o compensaţie, înfăţişînd lumea obiectivă cu o amploare şi multilateralitate pe care nici chiar pictura nu este în stare să le atingă, cel puţin în una şi aceeaşi operă; totuşi această înfăţişare rămîne totdeauna numai o realitate a conştiinţei interioare, iar atunci cînd poezia, simţind nevoia unei concretizări artistice, ar ţinti direct să producă o impresie sensibilă întărită, ea nu poate realiza acest lucru decît, pe de o parte, cu mijloace împrumutate de la muzică şi de la pictură, mijloace străine ei însăşi, iar pe de altă parte, pentru a se menţine pe sine însăşi ca poezie autentică, ea este nevoită să recurgă la aceste arte surori numai ca arte aservite ei şi să scoată, în schimb, în evidenţă reprezentarea spirituală, imaginaţia, care vorbeşte imaginaţiei interioare, s-o accentueze drept ceea ce este cu adevărat principal şi important. (*E.*, II, 368)

POETICUL ŞI PROZAICUL

Aproape toţi cei ce au scris despre poezie simt o aversiune să definească poeticul ca atare sau să descrie ce anume se înţelege prin poetic. (*E.*, II, 369)

...obiectul care corespunde poeziei este împărăţia nemărginită a spiritului. [...] Sub acest aspect, sarcina principală a poeziei este aceea de a ne face să simţim puterile vieţii spirituale şi, în general, valurile suitoare şi coborîtoare ale pasiunilor şi sentimentelor omeneşti ori ceea ce trece liniştit prin faţa contemplaţiei, împărăţia atotcuprinzătoare a reprezentărilor, faptelor, acţiunilor, destinelor omeneşti, agitaţia acestei lumi şi guvernarea divină a lumii. Astfel a fost poezia şi mai este încă învăţătoarea universală şi pretutindeni prezentă a genului uman. (*E.*, II, 370-371)

...poezia înfăţişează tot ce-şi ia ca subiect ca pe o totalitate închegată în sine şi, ca atare, de sine stătătoare, totalitate care poate fi, desigur, bogată în conţinut şi poate cuprinde în ea o mare mulţime de raporturi, de indivizi, de acţiuni, de întîmplări, de sentimente şi de feluri de reprezentare, dar ea trebuie să înfăţişeze acest vast complex ca fiind închegat în sine, creat şi mişcat de unitatea a cărei exteriorizare particulară este cutare sau cutare amănunt. [...]

[...] Acest fel de a concepe elaborarea şi exprimarea rămîn pur teoretice în poezie. Nu obiectul şi existenţa lui practică, ci fasonarea şi vorbirea sînt scopul poeziei. Ea a început cînd omul a întreprins să se exprime; ceea ce este vorbit există pentru ea numai ca să fie pronunţat. (*E.*, II, 371-372)

Conştiinţa prozaică [...] priveşte vastul material al realităţii conform legăturii dintre cauză şi efect concepută de intelect, scop şi mijloace şi alte categorii ale gîndirii mărginite şi, în general, conform raporturilor exteriorităţii şi ale finitului. [...]

[...] Pe de altă parte, conştiinţa obişnuită nu se îndreaptă deloc spre conexiunea interioară, spre ceea ce este esenţial în lucruri, spre temeiuri, cauze, scopuri etc., ci se mulţumeşte să recepteze ceea ce există şi se întîm-

plă ca pe ceva ce este numai singular, adică accidental și deci lipsit de semnificație. [...]

[...] Aceste lipsuri ale reprezentării ce ține de intelect și ale felului obișnuit de a vedea sînt înlăturate de gîndirea speculativă, care în felul acesta se înrudește pe una dintre laturile ei cu imaginația poetică. [...] Dar [...] gîndirea este numai o conciliere a adevărului și a realității în gîndire, creația și plăsmuirea poetică sînt însă conciliere a acestora în forma — deși numai reprezentată de spirit — a unui fenomen real.

[...] Obținem astfel două sfere deosebite ale conștiinței, poezia și proza. (*E.*, II, 373-374)

Dar poezia nu se poate opri la reprezentarea interioară ca atare, ci trebuie să ia forma organizată și rotunjită a operei de artă poetice.

[...] ...ea, ca orice alt produs al imaginației libere, trebuie să fie elaborată și încheiată ca o totalitate organică. [...]

[...] Acest lucru nu este posibil decît atunci cînd conținutul ales nu este conceput ca general abstract, ci ca acțiune și simțire omenească, ca scop și pasiune care aparțin spiritului, firii afective, voinței unor indivizi determinați și-și au rădăcinile în propriul teren al acestor naturi individuale. (*E.*, II, 377-378)

...artei îi place în general să zăbovească la ceea ce este particular. Intelectul este grăbit, întrucît el cuprinde îndată laolaltă diversul, fie teoretic, plecînd de la puncte de vedere generale și volatilizîndu-l în reflexii și categorii, fie practic, subordonîndu-l unor scopuri determinate, încît particularul și singularul nu ajung să-și afirme complet drepturile. De aceea a te opri la ceea ce nu poate păstra conform acestei poziții decît o valoare relativă îi apare intelectului inutil și plictisitor. Dar concepției și elaborării poetice trebuie să-i apară fiecare parte, fiecare moment pentru sine interesant și viu; ea îl zugrăvește cu dragoste și-l tratează ca pe o totalitate pentru sine. În consecință, oricît ar fi de mare interesul, conținutul din care poezia face punctul central al unei opere de artă ea le organizează tot atît de mult și în amănunt, întocmai cum în organismul omenesc fiecare membru, fiecare deget este încheiat cu cea mai mare finețe ca întreg și cum, în general, fiecare existență particulară în realitate se încheie în sine, devenind o lume. Din această cauză, înaintarea poeziei este mai înceată decît judecățile și raționamentele intelectului, pe care, atît în considerațiile lui teoretice, cît și atunci cînd este vorba de scopurile și de planurile lui practice, îl interesează cu deosebire rezultatul final și, în schimb, mai puțin calea pe care o urmează. (*E.*, II, 379-380)

În urma unei astfel de dezvoltări, se autonomizează [...] diferitele părți ale operei de artă. Desigur, acest fapt pare a contrazice pur și simplu unitatea operei de artă, stabilită de noi ca primă condiție a ei; de fapt însă această contradicție nu este decît aparentă. Independența nu trebuie să se afirme în așa fel încît fiecare parte să se separe în mod absolut de cealaltă, ci să se afirme numai în măsura în care diferitele părți și membre arată de dragul lor că au ajuns să fie înfățișate deosebit de viu și prezentate ca stînd pe propriile lor picioare. În schimb, cînd diverselor părți le lipsește viața individuală, opera de artă este seacă și moartă, deoarece, ca artă în general, ea nu poate conferi generalului existența concretă decît în formă de particularitate reală.

[...] Dar, cu toată această independență a lor, aceleași părți trebuie să rămînă și în legătură unele cu altele, întrucît unica determinație fundamentală care se explicitează și se înfățișează pe sine în ele trebuie să se mani-

feste ca atotcuprinzătoare unitate care ține laolaltă și condensează în ea totalitatea particularităților. (*E.*, II, 381)

...cum opera de artă își înfățișează conținutul în formă de fenomen r e a l, pentru a nu periclita răsfrîngerea realului, unitatea însăși trebuie să fie numai legătura i n t e r i o a r ă care ține laolaltă, în aparență neintenționat, părțile, închegîndu-le într-o totalitate organică. Numai această unitate vie, plină de suflet, proprie organicului, este capabilă să dea naștere poeticului în opoziție cu finalitatea prozaică. (*E.*, II, 382)

...filozofia speculativă produce și ea opere care, asemănătoare sub acest aspect celor poetice, posedă o identitate încheiată în sine prin însuși conținutul lor și o desfășurare organic structurată, dar comparînd cele două activități una cu alta, trebuie să scoatem în evidență, în afară de deosebirea ce există între dezvoltarea gîndirii pure și dezvoltarea artei figurative, o altă deosebire esențială. Anume deducția filozofică dovedește, fără îndoială, necesitatea și realitatea particularului, dar prin suprimarea dialectică a acestuia ea demonstrează explicit iarăși că orice particularitate își are adevărul și subzistența numai în acea unitate concretă cu generalul. În schimb, poezia nu trece la o astfel de demonstrare explicită. Unitatea armonioasă trebuie să fie, desigur, prezentă completă în orice operă a ei și în orice parte singulară a acestuia și să acționeze ca element însuflețitor al întregului. Dar această prezență rămîne ceea ce arta nu scoate explicit în evidență, ci este un „în sine“ interior întocmai cum sufletul este nemijlocit viu în toate membrele, fără să le priveze de aparența unei existențe independente. (*E.*, II, 383)

...pentru a scoate în evidență mai precis deosebirea dintre poezia astfel organizată și reprezentarea î n p r o z ă, vrem să ne referim la acele genuri de proză care, în

cuprinsul granițelor lor, sînt în cea mai mare măsură capabile să participe la artă. Acesta este cazul cu deosebire al istoriografiei și al oratoriei.

[...] ...mai vorbim și acum despre arta lui Herodot, Tucidide, Xenofon, Tacit și despre aceea a altor cîtorva și vom admira totdeauna povestirile lor ca pe niște opere clasice ale artei cuvîntului.

[...] Cu toate acestea, nici aceste produse, cele mai frumoase dintre cele ce țin de istoriografie, nu aparțin artei libere, ba chiar, dacă le-am aplica tratarea exterior poetică a dicțiunii, a versificației etc., totuși nu s-ar naște din ele poezie. Deoarece nu numai felul în care este s c r i s ă istoria, ci și natura c o n ț i n u t u l u i ei o face să fie prozaică. [...]

[...] Or, istoriograful nu are dreptul să șteargă aceste trăsături p r o z a i c e ale conținutului său sau să le transforme în altele p o e t i c e. El trebuie să povestească c e e a c e este, și c u m este, fără să-l răstălmăcească și fără să-l elaboreze poetic. De aceea, oricît s-ar strădui el să facă din sensul interior și din spiritul epocii, al poporului, ale evenimentului pe care el le zugrăvește centru interior și legătură care ține laolaltă amănuntele povestirii sale, totuși el nu are libertatea să-și supună în acest scop împrejurările, caracterele și evenimentele ce-i sînt date... [...]

[...] ...o r a t o r i a pare a fi deja mai apropiată de arta liberă.

[...] Dar, privită în justa ei lumină, această libertate aparentă ascultă, tocmai în arta oratoriei, cel mai mult de legea f i n a l i t ă ț i i practice.

Anume, î n p r i m u l r î n d, ceea ce împrumută discursului adevărata lui forță mișcătoare nu rezidă în scopul particular pentru care se ia cuvîntul, ci în generalul, în legile, regulile, principiile la care poate fi redus cazul izolat și care sînt date deja pentru sine în această formă a generalității... [...]

În al doilea rînd, în arta oratorică nu expunerea artistică perfectă este în general ceea ce constituie interesul suprem al vorbitorului, ci el mai are în afară de artă un alt scop, în așa de mare măsură altul, încît întreaga formă și elaborare a discursului este folosită mai curînd numai ca mijloc eficient pentru realizarea unui interes ce se află în afara artei. [...]

În felul acesta, în al treilea rînd, arta oratoriei își pierde și în privința aceasta forma ei liberă, devenind o intenționalitate, un „trebuie să fie" ce nu-și găsește rezolvare nici prin succes în cadrul discursului însuși și prin elaborarea lui artistică. Opera de artă poetică nu urmărește altceva decît crearea și gustarea frumosului; scop și realizare rezidă aici nemijlocit în opera care, datorită acestui fapt, este independentă și încheiată în sine, iar activitatea artistică nu este un mijloc în vederea unui rezultat care cade în afara cuprinsului ei, ci un scop care se contopește în sine însuși în cursul înfăptuirii sale. În oratorie însă, arta nu primește decît poziția unui accesoriu ce servește de ajutor... [...]

[...] Dată fiind această dependență de împrejurări și condiții exterioare [ale oratoriei, *n.n.*], nu mai e îngăduit să ia naștere nici întregul și nici diferitele părți din suflet liber din punct de vedere artistic, ci va ieși în evidență, în toate și pretutindeni, o conexiune pur teleologică, care se află sub dominația relației de cauză la efect, de temei și consecință și a altor categorii ale intelectului. (*E.*, II, 385-392)

La istoriografie, prozaicul a constat mai cu seamă în faptul că, deși conținutul ei putea fi substanțial în interiorul lui și să aibă o mare eficacitate, figura lui reală a trebuit totuși să se înfățișeze adesea însoțită de circumstanțe relative încărcată cu elemente accidentale și pătată de arbitrar, fără ca istoriograful să aibă dreptul să modifice această formă a realității care ține în chip absolut de realitatea nemijlocită.

[...] Or, operația acestei transformări este o sarcină principală a artei poetice atunci cînd, dat fiind subiectul ei, ea pășește pe terenul propriu istoriografiei. În acest caz, ea trebuie să descopere sîmburele și sensul cel mai adînc al unui eveniment, al unei acțiuni, al unui caracter național, al unei individualități istorice proeminente și să înlăture accidentalitățile înconjurătoare, accesoriile indiferente ale procesului istoric și circumstanțele și trăsăturile cu caracter numai relative, înlocuindu-le cu unele prin care se poate răsfrînge în exterior substanța interioară a faptului despre care este vorba... (*E.*, II, 392)

...oratoria aparține prozei din cauza scopului practic ce rezidă în intenția ei, iar pentru realizarea practică a acesteia ea are obligația să se supună cu totul finalității.

[...] În această privință, pentru a nu cădea în prozaic, poezia trebuie să se păzească de a urmări orice scop care se găsește în afara artei și a plăcerii pure produse de artă. [...]

[...] Dar, cu toate acestea, poezia nu va căuta să ocupe o poziție absolut izolată în realitatea concretă, ci ea trebuie să pășească, să vină ea însăși în mijlocul vieții. [...]

[...] ...ea nu consideră și nu înfățișează ocazia exterioară dată în prealabil ca scop esențial, iar pe sine numai ca mijloc, ci, invers, ea absoarbe în sine materialul oferit de acea realitate și, cu dreptul și libertatea proprii imaginației, îl elaborează și-i dă formă. Adică atunci nu poezia este ceea ce e ocazional și însoțitor, ci acel material este ocazia exterioară sub impulsul căreia poetul se abandonează puterii sale de pătrundere mai adîncă și de plăsmuire mai pură, creînd în chipul acesta din sine ceea ce fără el, în cazul real nemijlocit, n-ar fi ajuns la conștiință în acest mod liber. (*E.*, II, 393-395)

Cuvîntul şi sunetele verbale nu sînt nici simbol al unor reprezentări spirituale, nici exterioritate adecvată a interiorului, cum sînt formele corporale ale sculpturii şi picturii şi nici răsunet muzical al sufletului întreg, ci ele sînt simple s e m n e. Dar fiind comunicare a reprezentării p o e t i c e, şi această latură a poeziei trebuie, spre deosebire de modul de exprimare prozaic, transformată teoretic în scop şi elaborată. (*E.*, II, 398-399)

Ceea ce în artele plastice este f i g u r a perceptibilă cu simţurile şi exprimată în piatră şi culoare, ceea ce este în muzică armonia însufleţită şi melodia, adică modul exterior în care a p a r e un conţinut oarecare conform regulilor artei, poate fi pentru expresia poetică numai reprezentarea însăşi... (*E.*, II, 399)

În general putem spune că reprezentarea poetică este f i g u r a t ă, întrucît ea înfăţişează, în loc de esenţa abstractă, realitatea concretă a acesteia, în loc de existenţa accidentală, un fenomen în care recunoaştem nemijlocit, chiar prin intermediul exteriorului şi al individualităţii acestuia, substanţialul nedespărţit de această individualitate; avem astfel în faţa noastră în interiorul reprezentării conceptul lucrului, precum şi existenţa lui concretă, ca una şi aceeaşi totalitate. (*E.*, II, 400)

...reprezentarea poetică încorporează în ea bogăţia fenomenului real şi ştie s-o contopească pe aceasta cu interiorul şi esenţialul obiectului în mod nemijlocit într-un întreg originar.

Prima consecinţă ce rezultă de aici este interesul reprezentării poetice de a z ă b o v i la exterior în măsura în care acesta exprimă obiectul în forma lui reală, de a-l considera demn să fie tratat pentru sine şi de a-i da importanţă. (*E.*, II, 401)

În faţa modului poetic de reprezentare se află cel p r o z a i c. La acesta nu este vorba de element figurat, ci ceea ce are importanţă este semnificaţia ca atare, pe care şi-o ia de conţinut; în felul acesta reprezentarea devine simplu mijloc de a înfăţişa conştiinţei conţinutul. [...] De aceea putem stabili în general ca lege a reprezentării prozaice, pe de o parte, p r o p r i e t a t e a t e r m e n i l o r, pe de altă parte, p r e c i z i a distincţiei şi i n t e l i g i b i l i t a t e a clară, în timp ce metaforicul şi figuratul în general sînt totdeauna relativ neprecise şi improprii. [...] ...în poezie legea esenţială nu este numai proprietatea termenilor şi conformitatea care coincide nemijlocit cu conţinutul simplu; dimpotrivă, dacă proza trebuie să se menţină cu reprezentările ei în domeniul conţinutului ei identic cu acestea şi să păstreze abstracta proprietate a termenilor, poezia trebuie să ne transpună într-un alt element, în f e n o m e n u l conţinutului însuşi sau în alte fenomene înrudite. (*E.*, II, 403-404)

...cînd intelectul prozaic a luat deja locul reprezentării poetice originare, redeşteptarea poeticului, atît în ceea ce priveşte expresia în termeni proprii, cît şi metaforicul, se înfăţişează ca ceva căutat, ceva ce — chiar şi acolo unde nu apare ca intenţionalitate reală — abia dacă mai este în stare să se transpună din nou pe planul adevărului aflat în chip nemijlocit. Deoarece multe lucruri care erau în timpuri mai vechi încă proaspete, prin întrebuinţare repetată şi prin obişnuinţa astfel născută, devin încetul cu încetul şi ele obişnuite, devin proză. Iar cînd poezia vrea să iasă în lumină cu noi invenţii, ea alunecă adesea, contra voinţei sale, în descrierile şi epitetele zugrăvitoare

la care recurge, dacă nu în exagerări și supraîncărcare, totuși în artificial, în înflorituri, în picant căutat și în prețios, care nu iau naștere din intuiție simplă și sănătoasă, ci din faptul că obiectele sînt privite într-o lumină artificială, dirijată spre efect, lumină care nu lasă astfel obiectelor culoarea și lumina lor naturală. (*E.*, II, 404-405)

În general, poeticul este poetic în sensul mai strict al cuvîntului numai cînd el se încorporează efectiv și se rotunjește în cuvinte. (*E.*, II, 405)

Arta trebuie să ne așeze în toate privințele pe un alt teren decît pe acela pe care-l ocupăm în viața noastră obișnuită, precum și în reprezentările noastre religioase, în acțiunile noastre și în speculațiile proprii științei. În ceea ce privește expresia verbală, arta este în stare să realizeze acest lucru numai întrucît ea face uz de limbă în alt mod decît acela cu care sîntem obișnuiți deja în acum menționatele sfere. De aceea, pe de o parte, nu numai că poezia trebuie să evite în modul ei de exprimare tot ce ne-ar putea coborî în cotidianul și banalul prozei, ci, pe de altă parte, nu-i este îngăduit să alunece nici în tonul și felul de a vorbi al cucerniciei religioase sau în acela al speculației științifice. Înainte de toate, ea trebuie să țină departe de sine separările nete și relațiile proprii intelectului, categoriile gîndirii cînd acestea s-au despuiat de orice intuitivitate, formele filozofice ale judecăților și raționamentelor, deoarece toate aceste forme ne transpun îndată din domeniul imaginației în alt cîmp. Totuși, în această privință, linia de frontieră unde încetează poezia și începe prozaicul nu poate fi trasă decît cu greu și, în general, ea nu trebuie să fie indicată cu precizie absolută. (*E.*, II, 405-406)

B.
ATRIBUTE

Constatăm, fără îndoială, că arhitectura reînvie la cele mai diverse popoare și în cursul scurgerii tuturor secolelor, dar sculptura își atinge deja culmea ei cea mai înaltă în lumea antică, la greci și la romani, după cum pictura și muzica își ating apogeul în epoca modernă, la popoarele creștine. Poezia însă își serbează la toate națiunile creatoare de artă — și aproape în toate timpurile — epoci de strălucire și de înflorire, deoarece ea îmbrățișează totalitatea spiritului uman, iar omenirea este foarte particularizată.

α) Cum poezia nu are ca obiect al său generalul în forma lui științific abstractă, ci înfățișează raționalul individualizat, ea are nevoie totdeauna de modul-determinat al caracterului național din care provine și al cărui conținut și mod de a vedea constituie și conținutul și felul ei de reprezentare, cauză care determină variate particularizări și particularități. Poezia orientală, italiană, spaniolă, engleză, romană, elenă, germană, toate sînt cu totul deosebite ca spirit, sentiment, concepție de viață, expresie etc.

Deosebiri tot atît de diverse pot fi constatate și în ceea ce privește epocile istorice în care sînt compuse poeziile. De exemplu, ceea ce este poezia germană azi ea n-a putut fi în evul mediu sau pe timpul războiului de treizeci de ani. Determinațiile care ne trezesc azi cel mai mare interes aparțin întregii dezvoltări istorice prezente, încît fiecare epocă își are felul ei de a simți, fel mai larg sau mai strîmt, mai înalt și mai liber ori mai scăzut, și, în general, își are concepția ei particulară despre lume, care în sfera artei atinge cel mai înalt grad de limpezime și cea mai completă expresie pentru conștiință tocmai prin mijlocirea poeziei, întrucît cuvîntul este în stare să exprime întregul conținut al spiritului uman.

β) Printre aceste caractere naționale, feluri de a vedea ce țin de o anume epocă și concepții generale despre lume, unele sînt mai poetice, altele mai puțin poetice. Astfel, de exemplu, forma orientală, a conștiinței este în general mai poetică decît cea occidentală, cu excepția vechii Elade. Nedivizatul, stabilul, unul, substanțialul este în Orient totdeauna principal și o astfel de concepție este originar cea mai profundă, cu toate că ea nu pătrunde pînă la libertatea idealului. În schimb, Occidentul, și cu deosebire epoca lui modernă, pleacă de la dispersiunea infinită și de la particularizarea nemărginită a infinitului, prin ceea ce, dată fiind punctualizarea tuturor lucrurilor, cîștigă independență pentru reprezentare și finitul, care însă trebuie supus iarăși relativității, în timp ce pentru orientali nu rămîne propriu-zis nimic de sine stătător, ci totul se înfățișează ca accidental ce-și găsește constanta sa concentrare și ultima rezolvare în unul absolut la care este redus.

γ) Dar de-a lungul acestei diversități de deosebiri etnice și de dezvoltare seculară trece, pe de o parte, general-omenescul, pe de altă parte, artisticul, note care, fiind comune, sînt înțelese și gustate de alte națiuni și feluri de a vedea proprii altor epoci. Mai cu seamă sub acest dublu aspect a fost admirată și imitată mereu poezia greacă de cele mai diferite națiuni, fiindcă în ea și-a găsit cea mai frumoasă exprimare general-omenescul, atît în ceea ce privește conținutul, cît și forma artistică. Totuși, nici poezia indică, de exemplu, nu ne este total străină, cu toată distanța pe care o pun între ea și noi concepția generală despre lume implicată în ea și modul ei de realizare artistică. Putem considera ca pe unul dintre avantajele de seamă ale timpului de față că în prezent a început să se deschidă tot mai mult priceperea pentru întreaga bogăție de conținut a artei și a spiritului omenesc în general.

[...] ...sîntem nevoiți, dacă vrem să vorbim despre poezia propriu-zisă, să prindem creațiile spirituale imaginativ totdeauna cu particularitățile lor naționale și temporale și să nu scăpăm din vedere nici individualitatea subiectivă creatoare de poezie. (*E.*, II, 375-377)

..pe nedrept a spus Voltaire că francezii ar fi corectat operele celor vechi. Ei numai le-au naționalizat, iar cu ocazia acestei transformări ei au procedat, cu tot ce li s-a părut insolit și cu tot ce este individual, într-un chip cu atît mai inoportun, cu cît gustul lor pretindea o cultură socială modelată cu totul după eticheta curții, pretindea regularitatea și generalitatea convențională a felului de a vedea și a reprezentării artistice. (*E.*, I, 271)

Din această cauză, francezii sînt aceia care s-au putut cel mai puțin împăca cu Shakespeare, iar cînd îl umanizează taie din el totdeauna tocmai ceea ce am iubi noi mai mult la el. (*E.*, I, 272)

...la *Estera* lui Racine mergea așa de multă lume pe timpul lui Ludovic al XIV-lea mai ales fiindcă Ahașveruș, la intrarea sa în scenă, se înfățișa tocmai ca Ludovic al XIV-lea însuși cînd intra în sala cea mare de audiențe... (*E.*, I, 272)

..în opoziție cu francezii, noi sîntem cei mai grijulii arhivari ai tuturor singularităților străine și pretindem din acest motiv și în artă fidelitatea timpului, locului, obiceiurilor, îmbrăcămintei, armelor etc. De asemenea, nu ne lipsește răbdarea de a ne transpune prin efort susținut și erudiție în modul de a vedea și de a gîndi al unor națiuni străine și al secolelor îndepărtate, pentru a ne acomoda la particularitățile lor, iar această multilateralitate și universalitate care caută să prindă și să înțeleagă spiritul națiunilor ne face și în artă nu numai

toleranți față de singularități străine, ci chiar exagerat de scrupuloși cînd pretindem cea mai mare exactitate în privința unor astfel de lucruri exterioare neesențiale. (*E.*, I, 273-274)

...reprezentarea particularității unei epoci poate fi cu totul fidelă, justă, vie și să fie absolut inteligibilă și pentru publicul actual, fără ca această reprezentare să iasă, totuși, din ținuta ordinară a prozei și să devină prin ea însăși poetică. *Götz von Berlichingen* a lui Goethe, de exemplu, ne oferă în această privință exemple surprinzătoare. (*E.*, I, 275)

În epopeea Nibelungilor, de exemplu, sîntem din punct de vedere geografic, fără îndoială, pe pămîntul patriei, dar burgunzii și regele Etzel sînt rupți de toate condițiile culturii noastre actuale și de interesele ei natale în așa măsură, încît, chiar și fără erudiție, noi ne putem simți mult mai acasă în poemele lui Homer. Astfel, Klopstock, îndemnat, desigur, de sentimente patriotice, a înlocuit mitologia greacă prin zeii scandinavi ; Wodan, Walhalla și Freia au rămas însă simple nume, care aparțin mai puțin reprezentării noastre și vorbesc și mai puțin sufletului nostru decît Iupiter sau Olimpul. (*E.*, I, 277)

...poemele naționale autentice [...] de totdeauna au fost la toate popoarele astfel compuse, încît partea istorică exterioară a aparținut deja prin ea însăși națiunii, nerămînîndu-i acesteia nimic străin din ea. [...]

[...] Dar arta nu se poate limita numai la subiecte autohtone și, cu cît diferitele popoare au ajuns mai mult în atingere unele cu altele, de fapt ea și-a luat subiectele tot mai mult de la toate națiunile și din toate secolele. Așa stînd lucrurile, faptul că poetul se transpune în epoci cu totul străine, retrăindu-le, nu trebuie considerat ca cine știe ce genialitate, ci partea istorică exterioară trebuie ținută în reprezentarea artistică la un astfel de nivel, încît să devină lucru secundar și neînsemnat față de ceea ce este universal omenesc. (*E.*, I, 278-279)

Cea dintîi condiție este și rămîne nemijlocita inteligibilitate a operei de artă. Și, de fapt, toate națiunile s-au și afirmat în ceea ce, după gustul lor trebuia să apară drept operă de artă, dorind să se simtă la ea acasă, să se simtă prezente și vii. În spiritul acesta al unei naționalități independente și-a elaborat Calderon a sa *Zenobia* și *Semiramida,* iar Shakespeare a știut să imprime un caracter național englez celor mai diferite subiecte, cu toate că a fost totodată în stare să păstreze în trăsăturile lui esențiale, în chip mult mai profund decît spaniolii, și caracterul istoric al națiunilor străine, de exemplu pe acela al romanilor. Chiar și tragicii greci au avut în vedere prezentul timpului și orașului în care au trăit. (*E.*, I, 279)

...Goethe și-a dat multă osteneală să le facă reprezentabile pictorilor tablourile lui Filostrat, pentru ca aceștia să le îndrăgească și să le imite ; dar prin această străduință Goethe n-a realizat mare lucru, căci astfel de obiecte antice rămîn, în forma și realitatea lor antică, totdeauna ceva străin pentru publicul modern, ca și pentru pictori. Dimpotrivă, lui Goethe însuși, în *Divanul oriental,* în anii tîrzii ai interiorului său liber, i-a reușit, într-un spirit mult mai profund, să încorporeze Orientul în poezia noastră de azi și să-l facă accesibil felului actual de a vedea. Înfăptuind această asimilare, Goethe a știut foarte bine că este un occidental și un german; el a făcut bineînțeles să vibreze tonul fundamental oriental în ce privește caracterul oriental al situațiilor și relațiilor, dar în același timp a recunoscut în întregime și drepturile conștiinței noastre de azi și ale individualității care-i este proprie. În felul acesta îi este îngăduit, desigur, artistului

să-şi ia subiectele din regiuni geografice îndepărtate, din vremuri trecute şi de la popoare străine, şi să păstreze în linii mari înfăţişarea istorică a mitologiei, a moravurilor şi instituţiilor, dar în acelaşi timp el trebuie să utilizeze aceste forme numai ca rame ale plăsmuirilor sale, iar interiorul să-l adapteze la conştiinţa esenţială, profundă a prezentului în care trăieşte, şi aceasta după chipul *Ifigeniei* lui Goethe, care rămîne pînă astăzi exemplul cel mai demn de admiraţie. (*E.*, I, 280)

...trebuie deci să se ceară artistului să se transpună în spiritul unor epoci trecute şi al unor popoare străine, retrăindu-l fiindcă acest ce substanţial, cînd este autentic, rămîne inteligibil tuturor timpurilor; a vrea însă să reproduci cu toată precizia amănuntului particularul mod-determinat al fenomenului pur exterior, îngropat în rugina antichităţii, nu este decît copilărească erudiţie, făcută în vederea unui scop numai exterior. Fără îndoială, şi pe latura aceasta exterioară se cere, în linii generale, exactitate; nu este însă îngăduit să i se răpească acesteia dreptul de a plana între poezie şi adevăr. (*E.*, I, 283)

Poezia didactică nu trebuie socotită printre formele autentice ale artei, căci în ea avem, pe de o parte, conţinutul deja gata elaborat ca semnificaţie, şi deci prezentat în formă prozaică, iar pe de altă parte, figura artistică, care nu poate fi însă lipită de el decît în chip cu totul exterior, fiindcă el este deja complet formulat pentru conştiinţă în prealabilă formă p r o z a i c ă şi trebuie exprimat conform acestei laturi prozaice, adică conform semnificaţiei lui generale abstracte, şi numai ţinîndu-se seama de aceasta, în vederea instruirii, pentru judecata şi reflexia înţelegătoare. [...]

În felul acesta a îmbrăcat, de exemplu, filozofia greacă la începutul ei forma poemului didactic. Hesiod poate fi citat şi el aici ca exemplu, cu toate că concepţia propriu-zis prozaică se realizează abia atunci cînd intelectul a pus stăpînire pe obiect cu reflecţiile, consecvenţele şi clasificările sale, voind să instruiască de pe această poziţie, cu bunăvoinţă şi eleganţă. Lucreţiu cu privire la filozofia naturii, a lui Epicur, Virgiliu cu instrucţiunile sale gospodăreşti oferă exemple pentru o astfel de concepţie, concepţie, care, cu toată abilitatea ei, nu e în stare să ajungă pînă la autentica şi libera formă a artei. (*E.*, I, 430)

Legătura vie cu existenţa dată şi cu diferitele ei evenimente, cu problemele ei particulare şi publice apare în poezie, în forma ei cea mai plină de conţinut, în aşa-numitele p o e z i i o c a z i o n a l e. Într-un înţeles mai larg al cuvîntului, celor mai multe opere poetice le-am putea da acest nume, dar în sens mai strict şi propriu trebuie să limităm aplicarea acestui nume la creaţiile ce-şi datorează originea unui eveniment ce ţine de prezent, fiind dedicate explicit preamăririi, comemorării, înfrumuseţării etc. acestora. Dar, împletindu-se atît de viu cu realitatea, poezia pare să ajungă iarăşi în dependenţă de ea: din această cauză, unii au şi voit adesea să atribuie o valoare de-a doua mînă acestei categorii de poezii, deşi în parte, mai cu seamă în domeniul liricii, cele mai vestite opere aparţin acestei categorii. (*E.*, II, 394-395)

...în aşa-numitele p o e z i i o c a z i o n a l e [...] şi-au cîntat, de exemplu, Calinus şi Tirteu elegiile lor de război în legătură cu stări reale, stări de la care ei au pornit şi faţă de care voiau să-şi însufleţească compatrioţii, cu toate că individualitatea lor subiectivă, inima şi sufletul lor ies încă prea puţin în evidenţă. Şi odele lui Pindar au fost ocazionate de anumiţi luptători şi învingători şi de condiţiile particulare ale acestora; acesta este cazul în şi mai mare măsură cu odele lui Horaţiu, concepute la ocazii speciale, cu intenţie explicit formulată: eu, acest bărbat cultivat şi vestit, vreau să compun o poezie des-

pre... Dar în epoca modernă Goethe a fost acela care a arătat cea mai mare predilecție pentru acest gen, fiindcă pentru el, de fapt, orice întîmplare a vieții devenea îndată poezie. (*E.*, II, 517)

În sensul cel mai înalt al cuvîntului, astfel de poezii ocazionale sînt, de exemplu, odele lui Pindar. Și Goethe a luat ca subiect numeroase situații lirice de acest fel, într-un sens mai larg chiar, și *Werther* ar putea fi numit poezie de ocazie, deoarece în *Werther* Goethe și-a transfigurat în operă de artă propria sa sfîșiere interioară și propriul chin al inimii, frămîntările propriului său suflet, așa cum în general poetul liric își dă drumul inimii, exprimînd ceea ce-l afectează pe el însuși ca subiect. Prin aceasta, ceea ce inițial ține ferm numai de interior se liberează, devenind obiect exterior, de care omul s-a desfăcut, întocmai cum ușurează lacrimile în care durerea se epuizează plîngînd. Cum spune el însuși, Goethe, plăsmuind pe *Werther*, s-a liberat pe sine de supărarea și anxietatea pe care le descrie. (*E.*, I, 209)

...este adevărat că în simțire omul este supus puterii afecțiunilor sale, dar că el se sustrage tiraniei lor, atunci cînd poate să-și transforme simțirile în i n t u i ț i e. Așa știm, de exemplu, că atunci cînd cineva este în stare să-și înfățișeze intuitiv, de pildă într-o poezie, sentimentele de bucurie sau de durere care-l covîrșesc, el separă de sine aceea ce îi îngusta spiritul și își procură astfel ușurare, sau chiar libertate deplină. Căci, deși prin contemplarea multiplelor laturi ale simțirilor sale el pare a mări puterea acestora, totuși el o micșorează, în fapt, prin aceea că preface simțirile sale în ceva ce îi s t ă î n f a ț ă, în ceva care îi d e v i n e e x t e r i o r. De aceea G o e t h e mai cu seamă, cu deosebire prin al său *Werther*, și-a adus sie însuși ușurare, în timp ce pe cititorii acestui roman îi supunea puterii simțirii lor. (*E./S.*, 259-260)

Goethe este mai puțin patetic decît Schiller și posedă un mod de reprezentare artistică mult mai intensiv; mai ales în lirică, Goethe rămîne mai reținut în sine; cîntecele lui lasă să se vadă ceea ce urmăresc, așa cum îi șade bine iubirii, fără să explice totul. Dimpotrivă, lui Schiller îi place să-și desfășoare pe larg patosul, cu o mare limpezime și avînt al exprimării. În *Wandsbecker Boten* (vol. I, p. 153), Claudius a pus în chip similar față în față pe Voltaire cu Shakespeare: unul e s t e ceea ce celălalt p a r e a fi: „Maitre Arouet s p u n e: plîng, și Shakespeare p l î n g e". Dar în artă avem de-a face tocmai cu ceea ce se spune și cu ceea ce pare și nu cu existența reală. Dacă Shakespeare a r p l î n g e numai în timp ce Voltaire a r p ă r e a că plînge, Shakespeare ar fi un prost poet. (*E.*, I, 240)

În general, poezia ca poezie nu trebuie să producă înălțare religioasă și numai r e l i g i o a s ă, dorind să ne conducă astfel într-un domeniu care, fără îndoială, are înrudire cu poezia și cu arta, dar care este și deosebit de ele. Aceeași observație are valoare și în ceea ce privește instruirea, moralizarea, agitația politică sau simpla pierdere de timp și distracție. (*E.*, II, 394)

După Platon *, la cei vechi „elementul principal al instruirii și al educației consta, în esență, în a fi tare în cunoașterea poeziilor", să cunoști bine multe poezii, să le știi pe de rost, așa cum la noi, încă acum 50 de ani, elementul principal în instrucțiunea poporului era să fii familiarizat cu istoria biblică, cu sentințele biblice... (*F.*, I, 353)

...dacă reprezentarea p o e t i c ă necesită în creațiile ei artistice o unitate interioară a tot ce este particular,

* Platon, *Protagoras*, p. 338 fin. (p. 204) [c. 15].

această unire poate rămînea totuşi ascunsă din cauza lipsei de coeziune interioară de care elementul reprezentării nu e în stare în general să se debaraseze, dînd tocmai prin aceasta posibilitate poeziei să înfăţişeze un conţinut, elaborînd organic, viu diferitele laturi şi părţi ale acestuia şi păstrîndu-le aparentă independenţa. *(E.*, II, 433)

...poezia are latitudinea să prelucreze conţinutul ales, cînd mai mult pe latura gîndire, cînd mai mult pe latura lui ca fenomen exterior, şi din această cauză ea are posibilitatea de a nu exclude din cuprinsul său nici cele mai înalte gînduri speculative ale filozofiei şi nici existenţele naturii exterioare; aceasta cînd primele nu sînt expuse în formă de raţionamente sau de deducţie ştiinţifică, iar cînd acestea din urmă nu sînt aduse în faţa noastră în forma existenţei lor lipsite de semnificaţie, întrucît şi poezia trebuie să ne înfăţişeze o lume împlinită, a cărei esenţă substanţială se exteriorizează şi se explicitează potrivit regulilor artei, în chipul cel mai bogat în conţinut, tocmai în forma realităţii exterioare a acţiunilor, evenimentelor şi efuziunilor omeneşti ale sentimentului. *(E.*, II, 433-434)

...caracterul constituie adevăratul punct central al reprezentării artistice ideale... *(E.*, I, 241)

Interesul pe care-l arătăm unui caracter provine tocmai din faptul că se manifestă o astfel de totalitate în cuprinsul lui, iar în această abundenţă el rămîne totuşi el însuşi, rămîne un subiect închegat în sine. *(E.*, I, 242)

La Homer, fiecare erou reprezintă un întreg cuprins viu de însuşiri şi trăsături de caracter. [...] Despre Ahile se poate spune: iată un om! Multilateralitatea nobilei naturi omeneşti îşi desfăşoară întreaga ei bogăţie în acest unic individ. Şi tot aşa stau lucrurile şi cu celelalte caractere homerice; Odiseu, Diomede, Aiax, Agamemnon, Hector, Andromaca, fiecare dintre aceste personaje este un întreg, o lume pentru sine, fiecare este un om complet, viu şi nicidecum numai abstracţia alegorică a unei oarecare trăsături de caracter izolate. Dimpotrivă, ce individualităţi şterse, incolore, deşi puternice, sînt ososul Siegfried, Hagen din Troy şi însuşi Volker, cîntăreţul.

Numai o astfel de multilateralitate împrumută interes viu caracterului. În acelaşi timp, această abundenţă de trăsături trebuie să se înfăţişeze închegată într-un singur subiect, nu în formă dezlînată, ca zăpăceală şi ca iritabilitate multiformă... *(E.*, I, 242-243)

Cu tot patosul lor simplu, ca atare, un astfel de caracter viu posedă figurile tragice ale lui Sofocle. În ce priveşte plasticitatea lor bine încheiată, ele pot fi comparate cu creaţiile sculpturii, căci, în ciuda caracterului ei determinat, şi sculptura poate exprima multilateralitatea caracterului. [...] În figurile autentice ale sculpturii vedem o profunzime calmă avînd în ea putinţa de a realiza din sine toate forţele. Încă şi mai mult decît sculpturii trebuie să i se pretindă picturii, muzicii şi poeziei să realizeze diversitatea interioară a caracterului, şi aceasta a şi fost înfăptuită totdeauna de artiştii autentici. Romeo, de exemplu, în piesa lui Shakespeare, are ca patos al său principal iubirea. Cu toate acestea, îl vedem în cele mai variate relaţii... [...] Tot astfel Julieta se găseşte într-o totalitate de raporturi. [...] Prin urmare, deşi avem un singur patos reprezentat, el trebuie să se desfăşoare bogat în sine însuşi. *(E.*, I, 243-244)

În *Cid* de Corneille [...], conflictul dintre iubire şi onoare constituie o parte strălucită. Fără îndoială, un astfel de patos divizat în el însuşi poate duce la conflicte; cînd însă el este situat ca discordie interioară în unul şi acelaşi caracter, faptul oferă, desigur, ocazie de

strălucită retorică și de monoloage pline de efect, totuși ruptura unuia și aceluiași suflet aruncat încoace și încolo din abstracția onoarei în aceea a iubirii și invers se împotrivește puterii de fermă hotărîre și unității caracterului. (*E.*, I, 245-246)

Un alt mod de lipsă de ținută a caracterului s-a transformat, mai ales în producțiile germane moderne, în slăbiciunea interioară a sentimentalității, care a domnit timp destul de îndelungat în Germania. Ca cel mai apropiat exemplu, faimos în această privință, trebuie să-l cităm pe *Werther*, caracter cu totul maladiv și fără putere de a se ridica deasupra capriciului dragostei sale. Ceea ce-l face interesant este căldura și frumusețea sentimentului, înfrățirea cu natura împreunată cu cultura și blîndețea sufletului. Această slăbiciune, mai tîrziu, producîndu-se o adîncire tot mai potențată în subiectivitatea lipsită de conținut a propriei personalități, a îmbrăcat și alte variate forme. De exemplu, etalarea așa-numitului suflet frumos în *Woldemar* al lui Jacobi ține de acest gen. (*E.*, I, 246)

Această lipsă de fermitate interioară substanțială a caracterului s-a concretizat în alt chip și în sensul că adineauri amintitele stranii și superioare splendori ale sufletului au fost ipostaziate într-un mod absurd, concepute ca puteri independente. Aici aparțin magicul, magneticul, demonicul, nobila vrăjitorie a clarviziunii, boala somnambulismului etc. [...] Dar din domeniul artei puterile obscure trebuie expulzate, căci în artă nu există nimic obscur, ci totul este limpede și transparent, iar prin aceste supraviziuni nu vorbește decît boala spiritului, poezia fiind transformată în nebulozitate, vanitate și vid. Exemple în privința aceasta ne furnizează Hoffmann și Heinrich von Kleist în al său *Principe de Homburg*. [...] A înlocui însă sănătatea caracterului cu boala spiritului,

pentru a produce conflicte și a trezi interese este totdeauna un procedeu nefericit; din acest motiv, și nebunia trebuie folosită numai cu mare precauție. (*E.*, I, 247-248)

În categoria acestor false poziții, contrare unității și fermității caracterului, putem clasa și principiul ironiei moderne. Această falsă teorie a amăgit pe poeți să introducă în caractere o diversitate incompatibilă cu nici o unitate, încît orice caracter se nimicește ca și caracter. (*E.*, I, 248)

În sensul acesta s-a căutat doar să fie interpretate și caracterele lui Shakespeare. Lady Macbeth, de exemplu, ar fi o soție iubitoare, un suflet delicat, cu toate că ea nu numai că lasă loc în sufletul ei gîndului omorului, ci-l și înfăptuiește. Dar Shakespeare se distinge tocmai prin ceea ce au hotărît și ferm în ele caracterele lui, chiar și în ce privește grandoarea pur formală și fermitatea în rău. Fără îndoială, Hamlet este în sine nehotărît, însă nu se îndoiește de c e e a c e trebuie să facă, ci c u m să-l facă. Totuși, acum ei fac și din caracterele lui Shakespeare apariții fantomatice, crezînd că nulitatea și jumătățile de măsură, oscilarea și tranziția, că tocmai acest talmeș-balmeș trebuie să intereseze ca atare. Dar idealul constă în faptul că ideea este r e a l ă, și de această realitate ține omul ca subiect și astfel ca individualitate fermă în sine. (*E.*, I, 248)

Am văzut [...] care sînt deosebirile dintre natura nemijlocită și artă, deosebiri ce trebuie și aici respectate. În general însă stă tocmai în caracterul marilor maeștri de a fi fideli, adevărați și cu totul preciși și în privința mediului natural exterior. [...] Homer, de exemplu, cu toate că nu face descrieri moderne ale naturii, este totuși atît de exact în date și indicații [...], încît descrierea lui a

fost şi azi găsită corespunzătoare din punct de vedere geografic... (*E.*, I, 258)

Nu e voie însă ca această precizie să degenereze în nici o artă, devenind proză proprie realităţii naturale şi reproducere directă a acesteia; şi nici nu e îngăduit ca această precizie, dîndu-i-se precădere, să întreacă în importanţă extinderea ce se atribuie reprezentării artistice a laturii spirituale a indivizilor şi evenimentelor. În general, această insistenţă asupra particularului nu e voie să devină de sine stătătoare, fiindcă aici exteriorul trebuie să fie înfăţişat numai în legătură cu interiorul. (*E.*, I, 259)

De exemplu, în întreaga ţinută spirituală a eroilor epici, în felul lor de viaţă, în felul lor de a vedea, în simţirea şi acţiunile lor trebuie să se facă simţită o armonie secretă, un ton al acordului între exterior şi interior, acord care le contopeşte într-un întreg. De exemplu [...], eroii lui Ossian, după remanierea modernă sau descoperirea lui Macpherson, sînt, fără îndoială, foarte subiectivi şi interiorizaţi, dar cu caracterul lor sumbru şi melancolic ei apar cu totul legaţi de pămînturile lor sterpe, acoperite de ciulini şi bătute de vînturi; de norii, negurile, colinele şi peşterile lor întunecate. Abia întreaga fizionomie a acestui loc ne face complet inteligibil interiorul figurilor care se mişcă pe un astfel de pămînt cu melancolia şi tristeţea lor, cu durerile, luptele şi întunecimile lor sufleteşti, fiindcă aceste figuri sînt acasă cu totul în acest mediu şi numai în el. (*E.*, I, 260)

La prima vedere, poate părea, fără îndoială, că este mai demn pentru poet să fie original şi să-şi inventeze el însuşi situaţiile, dar acest fel de independenţă nu este latura esenţială. Fiindcă situaţia pentru sine nu constituie ceea ce e spiritual, nu constituie creaţia artistică

propriu-zisă, ci se referă numai la materialul exterior în care şi cu care trebuie să fie dezvoltat şi reprezentat un caracter, o constituţie sufletească. Numai cînd este vorba de elaborarea acestui început exterior, ca acţiuni şi caracter, se manifestă activitatea autentic artistică. Putem deci să nu-i arătăm nici un fel de gratitudine poetului pentru faptul că a născocit el însuşi această latură în sine nepoetică, şi trebuie să-i dăm voie să scoată, iarăşi şi iarăşi, subiecte din ceea ce aveam deja: din istorie, legendă, mit, din cronici, ba chiar şi din materiale şi situaţii deja elaborate artistic: ca în pictură, unde latura exterioară a situaţiei a fost luată din legendele sfinţilor şi destul de adesea repetată în mod asemănător. Creaţia propriu-zis artistică la astfel de reprezentări rezidă mult mai adînc decît în găsirea unor situaţii determinate. (*E.*, I, 221-222)

...destul de adesea a fost lăudată arta mai nouă pentru faptul că, în comparaţie cu cea antică, ea ar da dovadă de o mai rodnică imaginaţie. Şi într-adevăr găsim chiar în operele de artă ale evului mediu şi ale epocii moderne cea mai mare variaţie şi alternare de situaţii şi evenimente, de întîmplări şi destine. Dar această bogăţie exterioară nu este totul. În ciuda ei, avem puţine drame şi poeme epice excelente. Căci lucrul principal nu este mersul exterior şi varierea întîmplărilor, ca şi cum acestea, ca întîmplări şi evenimente, ar epuiza conţinutul operei de artă, ci este plăsmuirea morală şi spirituală, sînt marile mişcări ale sufletului şi caracterului care se înfăţişează şi se revelează prin mijlocirea procesului acestei plăsmuiri sau creaţii. (*E.*, I, 222)

...unde trebuie să înceapă acţiunea [...] nu se poate stabili precis. Fiindcă ceea ce, pe de o parte, se înfăţişează ca început poate, pe de altă parte, să se dovedească a fi, la rîndul său, rezultat al unor complicaţii

anterioare, care ar constitui prin urmare adevăratul început. Dar acestea sînt iarăși ele însele numai rezultat al unor conflicte precedente etc. [...] ...subiectul tratat în *Ifigenia în Taurida* conține ca presupoziție uciderea lui Agamemnon și întreaga serie de crime în familia lui Tantal. În mod similar se petrec lucrurile în ciclul de legende teban. Dacă ar trebui să fie reprezentată acțiunea împreună cu întreaga această serie a presupozițiilor ei, numai arta poetică ar putea, eventual, face față acestei sarcini. Dar deja, conform proverbului, o astfel de realizare a devenit ceva plictisitor și este considerată ca aparținînd prozei, față de extinderea căreia a fost stabilită pentru poezie drept lege cerința de a introduce ascultătorul îndată *in medias res*. [...] Totalitatea circumstanțelor de viață, fapte, destine constituie, fără îndoială, elemente ce dau fizionomie individului, dar adevărata lui natură, adevăratul miez al caracterului și capacității lui se manifestă dealtfel într-o u n i c ă mare situație și acțiune, în a căror desfășurare el ne revelează ceea ce este el, în timp ce înainte de aceasta el nu era cunoscut decît doar după nume și exterior.

Prin urmare, începutul acțiunii nu trebuie căutat în susmenționatul început e m p i r i c, ci aici trebuie cuprinse numai circumstanțele care, utilizate de sufletul individului și de nevoile lui, produc tocmai conflictul determinat, a cărui luptă și dezlegare constituie acțiunea particulară. De exemplu, în *Iliada*, Homer începe îndată cu chestiunea despre care e vorba la el, cu mînia lui Ahile, și nu povestește mai înainte evenimentele precedente sau istoria vieții lui Ahile, ci ne prezintă imediat conflictul specific, și anume în așa fel, încît fundalul descrierii pe care o face prezintă un interes deosebit. *(E.*, I, 223-224)

Întrucît se dispensează de întruparea totală a creațiilor ei într-un material particular, talentul pentru poe-

zie este mai puțin subordonat unor astfel de condiții determinate și astfel el este mai general și mai independent. [...] În această privință, sarcina poetului, comparată cu aceea a celorlalți artiști, poate fi considerată mai u ș o a r ă și mai g r e a. Mai ușoară, fiindcă, deși tratarea poetică a limbii necesită o abilitate cultivată, poetul este totuși dispensat de nevoia de a învinge relativ numeroase dificultăți tehnice; mai grea, fiindcă poezia, cu cît este mai puțin în măsură să realizeze o întrupare exterioară a conținutului său, cu atît mai mult trebuie să caute compensare pentru această lipsă de material sensibil în miezul interior și propriu-zis al artei, în adîncurile imaginației și ale concepției artistice autentice cá atare. *(E.*, II, 396)

...dat fiind faptul că poezia este în stare să epuizeze în chipul cel mai profund întreaga bogăție a cuprinsului spiritual, se poate pretinde și poetului să doteze materialul pe care îl înfățișează cu cea mai adîncă și mai bogată în conținut viață interioară. [...] Cercul celor pe care trebuie să le trăiască poetul în sine este mai larg [decît artistul plastic sau muzicianul, *n.n.*], fiindcă el nu trebuie numai să-și făurească o lume interioară a sentimentelor și a reprezentării conștientă de sine, ci să-și găsească pentru acest interior și un fenomen exterior corespunzător în care să se răsfrîngă această totalitate ideală cu o mai desăvîrșită plenitudine decît în creațiile celorlalte arte. Poetul trebuie să cunoască existența omenească sub aspectul ei și interior și exterior și, încorporînd în interiorul său fenomenele și vastitatea lumii, simțindu-le aici și pătrunzîndu-le, să le posede adîncite și transfigurate. *(E.*, II, 397)

Sculptura, de exemplu, se dovedește a fi, în ce privește varietatea interioară a situațiilor, limitată; pic-

tura şi muzica sînt deja mai cuprinzătoare şi mai libere, cea mai inepuizabilă este însă poezia. (*E.*, I, 205)

Reprezentarea acţiunii ca o mişcare în sine totală de acţiune, reacţiune şi rezolvare a conflictului ei aparţine cu deosebire poeziei, fiindcă celorlalte arte nu le este dat să reţină decît un moment al desfăşurării acţiunii şi a realizării ei. Desigur, pe de o parte, ele par, datorită bogăţiei mijloacelor lor, că ar depăşi în această privinţă poezia, întrucît ele nu au la dispoziţia lor numai întreaga figură exterioară, ci şi expresia prin gesturi, precum şi raportarea lor la figurile înconjurătoare şi oglindirea în alte obiecte grupate eventual împrejur. Dar toate acestea sînt mijloace de exprimare care nu egalează vorbirea în ce priveşte claritatea. Acţiunea este cea mai limpede revelare a individului, a sentimentelor, precum şi a scopurilor lui. Ceea ce este omul în străfundurile lui se realizează numai prin acţiunea lui, iar acţiunea, din cauza originii ei spirituale, cîştigă, şi în ce priveşte expresia spirituală, numai în vorbire claritatea şi precizia cea mai mare. (*E.*, I, 224)

...poetul creează pentru public, şi în primul rînd pentru poporul şi timpul său, cărora le este îngăduit să pretindă să înţeleagă opera de artă şi să se familiarizeze cu ea. (*E.*, I, 269)

...tot ceea ce înfăţişează arta poeziei, ca loc exterior, caractere, pasiuni, situaţii, conflicte, evenimente, acţiuni, destine, există deja — şi în măsură mai mare decît ne putem imagina — în viaţa reală. Prin urmare, şi aici poezia păşeşte pe un teren oarecum istoric, iar abaterile şi modificările pe care ea le face trebuie să purceadă şi în acest domeniu din raţiunea lucrului şi din nevoia de a găsi pentru acest ce interior fenomenul viu cel mai

adecvat, şi să nu purceadă din lipsa de cunoaştere temeinică şi de trăire a realului sau din capriciu, din arbitrar şi căutare a singularităţii baroce ale unei originalităţi exagerate. (*E.*, II, 393)

...patosul constituie centrul propriu, domeniul autentic al artei. Reprezentarea lui este ceea ce e în primul rînd eficient atît în opera de artă, cît şi în cel ce o contemplă. Fiindcă patosul atinge o coardă care răsună în sufletul oricărui om; oricine cunoaşte conţinutul valoros şi raţional care rezidă într-un patos adevărat şi-l recunoaşte. Patosul ne mişcă fiindcă el este în sine şi pentru sine ceea ce e puternic în existenţa umană. (*E.*, I, 237)

...oamenii, mai ales în ziua de azi, pot fi uşor mişcaţi. Cine varsă lacrimi seamănă lacrimi, care cresc uşor. Dar în artă nu trebuie să producă emoţie, să mişte decît patosul în el însuşi veritabil.

[...] De aceea nu e îngăduit ca patosul să fie, nici în genul comic, nici în cel tragic, o simplă prostie şi o marotă subiectivă. [...] Mai ales, cea mai nouă poezie s-a cocoţat însă într-o regiune a fantasticului şi a minciunii, urmărind să producă efect prin bizareria ei, dar nefiind în stare să trezească ecou în nici o inimă sănătoasă, fiindcă în astfel de rafinament al reflexiei asupra a ceea ce este adevăr în om se volatilizează orice conţinut autentic.

Dar şi invers, tot ce se sprijină pe o doctrină, pe convingerea că aceasta conţine adevărul, întrucît o astfel de cunoaştere constituie tema principală, nu oferă patos autentic pentru reprezentarea artistică. Din categoria aceasta fac parte cunoştinţele şi adevărurile ştiinţifice... [...] Greutăţi similare prezintă tratarea doctrinelor pur religioase... (*E.*, I, 238-239)

Fantezia p o e t i c ă [...] utilizează materialul [...] mai liber decît artele plastice; totuși nici ei nu îi este îngăduit să aleagă decît materialul sensibil adecvat conținutului ideii ce trebuie înfățișată. *(E./S.*, 280)

Dacă ne întrebăm [...] unde trebuie să căutăm, ca să zicem așa, s u b s t a n ț a m a t e r i a l ă a acestui mod [poetic, *n.n.*] de exteriorizare, răspundem că vorbirea nu există pentru sine, asemenea unei opere de artă plastică, independent de subiectul artistic, ci o m u l v i u însuși, numai individul care vorbește este purtătorul prezenței și a realității sensibile a unei creații poetice. Operele poeziei trebuie să fie vorbite, cîntate, recitate, reprezentate de către înșiși subiecții vii, întocmai ca operele muzicii. Desigur, sîntem obișnuiți să citim poeziile epice și lirice și numai pe cele dramatice să le auzim vorbite și să le vedem însoțite de mimică, dar poezia este, conform conceptului ei, în chip esențial s o n o r ă, și acest răsunet, dacă ea vrea să se înfățișeze i n t e g r a l ca artă, poate să-i lipsească cu atît mai puțin, cu cît el este singura latură prin care ajunge în legătură reală cu existența exterioară. *(E.*, II, 434)

Limbajul articulat este astfel modul cel mai înalt în care omul se eliberează de simțurile lui interne. De aceea, în cazuri de moarte se cîntă, cu bun temei, cîntece de înmormîntare, se aduc condoleanțe, care — oricît de supărătoare par, sau sînt ele uneori — au totuși avantajul că, prin vorba repetată despre pierderea care a avut loc, zmulg durerea celui lovit din strîmtoarea inimii lui și o ridică în reprezentare, prefăcînd-o astfel în ceva obiectiv, în ceva exterior subiectului stăpînit de durere. Cu deosebire însă poezia are puterea de a elibera de sentimentele apăsătoare; astfel G o e t h e și-a redobîndit de mai multe ori libertatea spirituală, revărsîndu-și durerea într-o poezie. *(E./S.*, 116-117)

Anume dicțiunea poetică poate deveni vie în mijlocul unui popor într-o epocă în care limba încă nu este formată, ci abia se dezvoltă prin însăși mijlocirea poeziei. Atunci vorbirea poetului, ca exprimare a interiorului în general, este deja ceva nou, care trezește pentru sine admirație, întrucît se revelează acum prin intermediul limbii ceva ce era nerevelat pînă aici. Această nouă creație apare ca minune a unui dar și a unei puteri încă neobișnuite, care, spre mirarea oamenilor, lasă pentru prima dată să se desfășoare liber ceea ce este adînc închis în inimă. [...] ...aici poetul este de fapt primul care deschide oarecum gura națiunii sale, ajutînd reprezentării să se exprime în limbă și prin limbă să ajungă la reprezentări. Atunci a vorbi încă nu este ceva ce aparține, ca să zicem așa, vieții obișnuite, iar poeziei, pentru a obține efecte proaspete, îi este îngăduit să se servească de tot ce mai tîrziu se elimină pe sine din artă ca limbă a vieții obișnuite. Sub acest aspect, de exemplu, modul de exprimare al lui Homer poate să nu apară cu totul obișnuit pentru timpul nostru; pentru fiecare reprezentare este întrebuințat cuvîntul propriu, se găsesc puține expresii improprii și, cu toate că expunerea este foarte amănunțită, limba însăși rămîne totuși extrem de simplă. În chip asemănător a știut și Dante să creeze o limbă vie pe seama poporului său, manifestînd și în această privință energia îndrăzneață a geniului său inventiv. *(E.*, II, 407)

...poemele epocilor dezvoltate deja și din punctul de vedere al prozei se deosebesc esențial de cele ale epocilor și popoarelor originar poetice.

[...] Acesta este [...] momentul în care elementul retoric și declamatoric [...] se dezvoltă într-un mod care distruge viața interioară a poeziei, reflecția plăsmuitoare manifestîndu-se ca intenționalitate, întrucît o artă potrivită în chip conștient strică efectul autentic care trebuie să fie neintenționat, nepremeditat. Națiuni întregi n-au știut să producă aproape nici o altă operă decît astfel de creații retorice în materie de poezie. Astfel, de exemplu, limba latină sună încă naiv chiar la Cicero, dar la poeții romani, la Virgiliu, la Horațiu de exemplu, simțim îndată arta ca pe ceva făcut, ceva intenționat elaborat. Recunoaștem la ei un conținut prozaic care este îmbrăcat într-un înveliș decorativ exterior și descoperim în ei poeți care, în lipsă de geniu originar, caută în domeniul abilității verbale și al efectelor retorice compensație pentru ceea ce le lipsește ca forță autentică și ca rezultat al invenției și al elaborării. În așa-numita epocă clasică a literaturii lor, și francezii au o astfel de poezie, pentru genul căreia se dovedesc a fi deosebit de potrivite poemele didactice și satirele. Numeroasele figuri retorice își găsesc aici locul lor cel mai potrivit, dar cu toate acestea expunerea rămîne în ciuda lor în general prozaică, iar limba devine cel mult bogată în imagini și mai împodobită, așa cum este oarecum dicțiunea lui Herder sau aceea a lui Schiller. Dar autorii aceștia au recurs la un astfel de mod de exprimare cu deosebire în expunerile lor prozaice și au știut să-l facă acceptabil și suportabil prin gravitatea ideilor și felul norocos al expresiei. Nici despre spanioli nu se poate spune că nu fac adesea paradă cu arta dicțiunii vizibil intenționate. În general, națiunile meridionale, spaniolii și italienii de exemplu, și înaintea lor chiar arabii și perșii fac uz de o mare abundență și prolixitate de imagini și de comparații. La antici, și cu deosebire la Homer, expresia înaintează totdeauna lin și liniștit; în schimb, la amintitele popoare intuiția lor în fierbere este aceea care, dată fiind bogăția ei, tinde să se desfășoare, sufletul rămînînd dealtfel calm și care, în această muncă teoretică a ei, este subordonată unui intelect care face distincții nete, cînd clasificînd cu subtilitate, cînd născocind, spiritual și oarecum jucîndu-se, asociații.

[...] Expresia cu adevărat poetică se menține departe de acea retorică pur declamatorică, ca și de această pompă și de acest joc capricios al dicțiunii, deși aici se poate manifesta în chip frumos plăcerea liberă a creației, deoarece în felul acesta este periclitat adevărul interior al naturii, iar dreptul conținutului este dat uitării în cursul elaborării vorbirii și a exprimării. Fiindcă dicțiunii nu-i este îngăduit să se autonomizeze pentru sine și să dorească să devină acea parte a poeziei care singură ar prezenta importanță în sens propriu și exclusiv. În general, nici în ceea ce privește expresia verbală nu e voie ca ceea ce este elaborat cu ajutorul reflexiei să-și piardă vreodată aspectul de ceva naiv, ci acest ceva elaborat cu precumpănire să dea impresia că a țîșnit oarecum spontan din sîmburele interior al obiectului. (*E.*, II, 408-409)

Fără îndoială că proza versificată încă nu este poezie, ci numai versuri, după cum expresia poetică asociată numai cu o tratare dealtfel prozaică nu produce decît o proză poetică; cu toate acestea, însă măsura sau rima sînt absolut necesare pentru creația poetică ca un prim și unic parfum sensibil, ba sînt chiar mai necesare decît o așa-numită dicțiune frumoasă bogată în imagini.

Elaborarea plină de artă a acestui element sensibil ne anunță adică, cum și cere poezia, o altă sferă, un alt teren, pe care nu putem păși decît după ce am părăsit proza practică și teoretică a vieții și a conștiinței obișnuite, teren care silește poetul să se miște în afara limitelor vorbirii obișnuite și să-și elaboreze expunerile conform legilor și exigențelor artei. Iată de ce numai o teorie cu

totul superficială a putut dori să renunțe la versificație pe motivul că aceasta ar fi ceva ce se opune naturaleței. Anume, în opoziția lui față de falsul patos al alexandrinului francez, Lessing a încercat să introducă mai ales în tragedie vorbirea în proză, mai potrivită după el, iar Schiller și Goethe au ascultat de principiul acesta al lui Lessing în primele lor opere tumultuoase, mînați de impulsul natural spre o creație poetică mai curînd substanțială. Dar însuși Lessing, în al său *Nathan*, a recurs în cele din urmă totuși la iamb, Schiller a părăsit de asemenea deja în *Don Carlos* calea bătută pînă aici, după cum și pe Goethe l-a satisfăcut atît de puțin elaborarea mai veche în proză a *Ifigeniei* și a lui *Tasso*, încît el le-a retopit în țara artei însăși atît în privința expresiei, cît și în ceea ce privește latura prozodiei, în acea formă absolută pură datorită căreia aceste opere îți umplu mereu sufletul de admirație. (*E.*, II, 410)

...toți marii poeți se mișcă liber și siguri de sine în măsura creată de ei înșiși, în ritm și în rimă; numai cînd este vorba de traduceri, devine adesea constrîngere și chin păstrarea acelorași măsuri de vers, asonanțe etc. Însă, în afară de aceasta, în poezia liberă nevoia de a întoarce pe o față și pe alta expresia reprezentărilor, de a o concentra sau de a o amplifica îi inspiră poetului și idei n o i, invenții, care, fără un astfel de impuls, nu i-ar fi venit. (*E.*, II, 411)

După cum în declamația muzicală ritmul și melodia trebuie să încorporeze în ele caracterul conținutului și să fie potrivite cu el, tot astfel și versificația este o muzică, care, deși într-un chip îndepărtat, face totuși să răsune în sine acea direcție obscură și totodată determinată a mersului și a caracterului reprezentărilor. Sub acest raport, măsura versului trebuie să indice tonul general și suflul spiritual al unui poem întreg, și deci nu este

lucru indiferent că se face uz, ca formă exterioară, de exemplu, de iambi, de trohei, de stanțe, de strofe alcaice sau altele. (*E.*, II, 412)

În muzică, tonul este ceea ce expiră, ceea ce e fără consistență și are absolută nevoie de fermitatea pe care o introduce tactul, vorbirea însă nu are nevoie de acest element ferm, fiindcă, pe de o parte, ea își are punctul de sprijin în însăși reprezentarea, iar pe de altă parte, în general ea nu se încorporează complet în elementul exterior al sunetului și răsunetului, ci păstrează ca element artistic esențial al său tocmai reprezentarea interioară. Iată de ce poezia găsește de fapt în chip nemijlocit în reprezentările și sentimentele exprimate clar de ea în cuvinte determinația mai substanțială a măsurii opririi, înaintării rapide, zăbovirii, șovăielii... (*E.*, II, 415)

Prima trăsătură care face ca latura exterioară a poeziei să fie adecvată interiorului este lungimea sau scurtimea silabelor, independentă de semnificația acestora; în ceea ce privește combinările lor, cezurile etc., arta își elaborează, desigur, legi care în general trebuie să se acorde totdeauna cu caracterul conținutului de reprezentat, dar care în particular nu fac să fie determinate exclusiv de către sensul spiritual nici lungimile și scurtimile și nici accentuarea, lăsînd ca această latură să depindă în mod abstract de acel sens. Dar, cu cît reprezentarea devine mai interiorizată și mai spirituală, cu atît mai mult se desface ea de această latură naturală, pe care n-o mai poate idealiza acum în mod plastic și se concentrează în sine așa de tare, încît ceea ce limba are în ea oarecum corporal, reprezentarea în parte îl înlătură, în parte la ceea ce rămîne scoate în evidență numai elementele în care se încorporează s e m n i f i c a ț i a spirituală de comunicat, în timp ce restul îl atinge numai în trecere. Însă, cum arta romantică — care prin tot felul

ei de a concepe și de a reprezenta artistic face trecere asemănătoare la reculegerea concentrată în sine a spiritualului — caută cel mai potrivit material pentru acest element subiectiv al sunetului, dat fiind faptul că poezia romantică în general face să vibreze mai tare tonul sufletesc al sentimentului, se adîncește și ea în jocul cu sunetele și cu tonurile devenite independente ale literelor, silabelor și cuvintelor, lăsîndu-se încîntată de sonoritățile acestora, pe care ea învață să le separe, să le raporteze una la alta și să le împletească una în alta în parte cu acea intimitate care este proprie muzicii, în parte cu pătrunderea și cu finețea acestora. Din acest punct de vedere, nu întîmplător s-a dezvoltat rima numai în poezia romantică, ci ea a fost necesară acesteia. Nevoia pe care o simte sufletul să se perceapă pe sine însuși se exprimă mai deplin și se satisface în acordul rimei, care ne face indiferenți față de măsurarea ferm reglată a timpului și nu se străduiește decît să ne readucă la noi înșine cu ajutorul revenirii acelorași sunete. Prin aceasta, versificația este adusă mai aproape de muzical ca atare, adică tonalitatea interiorului și este liberată de acel ceva oarecum material al limbii, anume de acea măsură naturală a lungimilor și scurtimilor. (*E.*, II, 421-422)

...întîlnim, chiar și în zilele de înflorire ale literaturii romane, deja destule rime la poeții cei mai de frunte. Astfel, de exemplu, la Horațiu versurile 99 și 100 ale *Artei poetice* sună:

Non satis est, pulchra esse poëmata: dulcia *sunto*,
Et quecunque volent, animum auditoris *agunto*

Cu toate că această rimă n-a fost deloc în intenția poetului, putem totuși considera drept o întîmplare curioasă împrejurarea că tocmai în acest loc în care Horațiu pretinde „dulcia poëmata“, s-a produs rima. La Ovidiu apoi

astfel de rime sînt și mai puțin evitate. Or, deși, cum am spus, ele se datoresc întîmplării, totuși rimele nu par să fi fost neplăcute auzului romanilor cultivați, încît ele s-au putut furișa în voie în poezia lor, cu toate că numai sporadic și în mod excepțional. Cu toate acestea, acestui joc cu sunetele îi lipsește semnificația mai profundă proprie rimei romantice, care nu scoate în evidență sunetul ca atare, ci ceea ce e interior în el, semnificația lui. Tocmai aceasta formează deosebirea caracteristică ce există între rima indică, deja foarte veche, și rima modernă.

După pătrunderea popoarelor barbare, odată cu stricarea pronunției și cu apariția pe prim-plan a momentului subiectiv al sentimentului produsă de creștinism, sistemul anterior ritmic de versificație a trecut în limbile vechi în sistemul rimei. Astfel, în imnul sfîntului Ambroziu, prozodia se dirijează cu totul după accentul pronunției, lăsînd să țîșnească rima. Prima operă a sfîntului Augustin contra donatiștilor este de asemenea în cîntec rimat, și așa-numitele versuri leonine trebuie să fie foarte precis deosebite și ele, ca hexametri și pentametri explicit rimați, de rimele izolate amintite mai adineauri. Aceste fenomene și altele similare arată că rima a luat naștere din însuși vechiul sistem ritmic.

[...] Pe de altă parte însă, originea noului principiu al versificației a fost căutată, ce-i drept, la *arabi*, dar apariția și dezvoltarea poeților mari ai arabilor se produc mai tîrziu decît apariția rimei în Apusul creștin, în timp ce sfera artei promahomedane nu are contact cu Occidentul și nu-l influențează, iar pe de altă parte, și în poezia arabă există originar o rezonanță a principiului romantic, rezonanță în care cavalerii Apusului au descoperit pe timpul cruciatelor destul de devreme o dispoziție sufletească ca aceea a lor, încît, pe lîngă înrudirea din punct de vedere exterior independentă a terenului spiritual din care a crescut poezia în Orientul mahomedan

și în Occidentul creștin, ne putem reprezenta și o primă naștere independentă a unui nou fel de versificație.

[...] Un al t r e i l e a element în care putem iarăși descoperi nașterea rimei și a celor ce țin de domeniul ei, fără să recurgem nici la influența limbilor antice și nici la influența arabei, sînt limbile g e r m a n i c e așa cum le găsim în cea mai veche formă de dezvoltare a lor la popoarele scandinave. Exemple în privința aceasta ne dau cîntecele vechi *Edda,* care, deși au fost adunate abia mai tîrziu, arată totuși o veche origine. Fără îndoială, aici nu s-a dezvoltat rima propriu-zisă în toată plenitudinea ei [...]; au apărut însă, totuși, o accentuare esențială a unor anumite sunete ale limbii și o regularitate legică în ceea ce privește repetarea determinată a lor. (*E.*, II, 423-424)

În sfîrșit, în ceea ce privește diferitele s p e c i i în care se diferențiază acest nou sistem al poeziei propriu-zis romantice, vreau să indic [...] aliterația, asonanța și rima propriu-zisă.

[...] În primul rînd, a l i t e r a ț i a în forma ei cea mai dezvoltată o găsim în poezia scandinavă mai veche, în care aliterația furnizează principala bază, în timp ce în această poezie veche asonanța și rima finală apar numai în anumite specii de vers, cu toate că și ele joacă un rol nu neînsemnat. Principiul aliterației, al rimei de litere, este rimarea cea mai incompletă... [...]

[...] A s o n a n ț a nu se referă la litera de la început, ci merge deja spre rimă, întrucît este repetare a aceleiași litere în mijlocul sau la sfîrșitul diferitelor cuvinte. [...] Asonanța și-a atins dezvoltarea sa cea mai bogată la popoarele romanice, cu deosebire la spanioli, a căror limbă sonoră este foarte aptă pentru revenirea aceleiași vocale. [...]

[...] Ceea ce aliterația și asonanța sînt în felul acesta în măsură să înfăptuiască numai incomplet, r i m a o realizează, în sfîrșit, în forma cea mai desăvîrșită. Căci în

rimă cu excepția inițialelor, își face apariția acordul unor silabe întregi, care în scopul acestui acord sînt așezate într-o relație sonoră specială. (*E.*, II, 427-428)

Printre diferitele f e l u r i de poezie, mai cu seamă poezia l i r i c ă este aceea care, din cauza interiorității și subiectivității modului ei de expresie, se folosește mai bucuros de rimă, făcînd în felul acesta din vorbirea însăși deja o muzică a sentimentului și a simetriei melodice; nu muzică a măsurii de timp și a mișcării ritmice, ci a sunetului, din care interiorul răsună lui însuși în chip perceptibil urechii. [...] În schimb, poezia e p i c ă, cînd amestecă mai puțin elemente lirice în linia ei specifică, păstrează mai mult o înaintare regulată în împletirile ei, fără să se structureze în strofe. În această privință, terținele lui Dante din a sa *Divină comedie* ne oferă un exemplu la îndemînă, spre deosebire de canțonetele și sonetele lui lirice. (*E.*, II, 429-430)

...Klopstock [...] n-a prea voit să știe de rimă, imitînd cu mare seriozitate și cu neobosită hărnicie pe antici atît în poezia epică, cînd și în cea lirică. Voss și alții l-au urmat și-au căutat să găsească legi tot mai ferme pentru această tratare ritmică a limbii noastre. În schimb, Goethe nu era chiar așa de împăcat cu măsurile lui antice, întrebînd nu fără dreptate: „Oare aceste ample falduri se potrivesc figurii noastre cum se potriveau celor vechi?“ (*E.*, II, 430)

...potrivit naturii dezvoltării actuale a limbii, nu este posibil să fie realizată forma plastică a metrului în modul excelent în care au realizat-o anticii. De aceea, ca compensație, trebuie să se ivească și să se dezvolte un alt element care este deja în sine și pentru sine de natură mai spirituală decît cantitatea naturală, stabilă a silabelor. Acest element este accentul versului, precum și

cezura, care acum, în loc să se mişte înainte independent de accentul tonic, coincid cu el, obţinînd în felul acesta o accentuare mai plină de semnificaţie, deşi mai abstractă... *(E.*, II, 431)

În ceea ce priveşte [...] îmbinarea efectivă a ritmicului cu rima, trebuie admisă şi ea, cu toate că într-un grad şi mai limitat decît încorporarea măsurii de vers antice în versificaţia modernă.

[...] Cele două sisteme se bazează pe principii opuse, iar încercarea de a le uni [...] nu le-ar putea îmbina decît în însăşi această opoziţie, ceea ce n-ar produce altceva decît o contradicţie nedepăşită şi, din această cauză, inadmisibilă. În această privinţă, întrebuinţarea rimelor poate fi admisă numai acolo unde principiul versificaţiei antice urmează să fie aplicat doar ca un îndepărtat ecou şi după esenţiale transformări ce decurg din sistemul rimării. *(E.*, II, 431-432)

...cu simple ah! şi oh! sau cu blestemele mîniei, cu tunete şi trăsnete nu poate fi rezolvată chestiunea [patosului în poezie, *n.n.*]. Forţa unor simple interjecţii e o forţă rea şi constituie modul de exprimare al unui suflet încă primitiv. Spiritul individual în care se înfăţişează patosul trebuie să fie un spirit plin de conţinut, în stare să se desfăşoare şi să se exprime. *(E.*, I, 240)

Aceste adaosuri uşor de recunoscut, îndeosebi imaginile, simbolurile, alegoriile, metamorfozele, sînt cele pentru care putem auzi că este cel mai mult lăudat poetul... [...] Dar, pe lîngă operele autentice de artă, formele care aparţin aici au voie să treacă numai ca simple accesorii [...], cu toate că în poeticele de odinioară mai ales aceste lucruri secundare le găsim tratate ca elemente poetice. *(E.*, I, 404)

...alegoria e acuzată, pe bună dreptate, că e rece şi stearpă şi, dată fiind natura intelectual abstractă a semnificaţiilor ei, ea este şi în privinţa invenţiei mai mult o chestiune a intelectului decît a intuiţiei concrete şi a profunzimii sufleteşti a imaginaţiei. Poeţi ca Virgil recurg cu precădere la fiinţe alegorice din cauză că nu ştiu crea zei individuali cum sînt cei homerici. *(E.*, I, 406-407)

Domnul Frederic von Schlegel [...] a enunţat, desigur, că orice operă de artă trebuie să fie o alegorie, dar această expresie nu e adevărată decît dacă ea are numai înţelesul că orice operă de artă trebuie să conţină o idee generală şi o semnificaţie adevărată în sine însăşi. Din contră, ceea ce am numit noi aici alegorie este un mod de reprezentare subordonat în conţinut, ca şi în formă şi care corespunde numai în chip imperfect conceptului artei. *(E.*, I, 408)

...Dante, în a sa *Comedie divină*, are mult alegoric. Astfel, de exemplu, teologia apare la el contopită cu imaginea iubitei sale Beatrice. Această personificare oscilează însă — şi aceasta e ceea ce constituie frumosul în ea — între alegoria propriu-zisă şi transfigurarea iubitei lui din tinereţe. *(E.*, I, 409)

Ea [metafora, *n.n.]* este o comparaţie cu totul prescurtată, întrucît ea nu opune una alteia imaginea şi semnificaţia, ci prezintă numai imaginea, iar înţelesul propriu-zis al acesteia se şterge, făcînd să fie îndată cunoscută limpede în imagine însăşi, şi cu ajutorul legăturii în care ea apare, semnificaţia realmente vizată, cu toate că aceasta nu este indicată explicit.

Dar, cum sensul astfel figurat reiese numai din legătura în care se găseşte imaginea, semnificaţia exprimată în metaforă nu poate pretinde să aibă valoarea unei reprezentări artistice independente, ci numai valoarea unei

reprezentări incidentale, încît metafora nu se poate înfățișa din acest motiv în mare măsură decît ca decor exterior al unei opere de artă pentru sine independente. (*E.*, I, 411)

De obicei se spune că metaforele ar fi întrebuințate de dragul unei reprezentări poetice mai vii, iar această vioiciune e mai ales o recomandație făcută de Heine. Vioiul constă în intuitibilitate ca posibilitate de reprezentare precisă, care înlătură caracterul nedeterminat al cuvîntului totdeauna general, făcînd, cu ajutorul imaginilor, ceva sensibil din el. Fără îndoială, în metafore rezidă o vioiciune mai mare decît în expresiile proprii obișnuite, dar adevărata viață nu trebuie căutată în metaforele răzlețe sau înșirate una după cealaltă, metafore al căror caracter figurat poate cuprinde, desigur, un raport care introduce în expresie o claritate intuitivă și în același timp o precizie superioară, dar care — atunci cînd și fiecare moment de amănunt este figurat pentru sine — îngreuiază de asemenea întregul, înăbușindu-l sub greutatea amănuntelor. (*E.*, I, 413)

...se deosebește mai puțin stilul prozaic de cel poetic prin preponderența expresiei proprii, respectiv a celei metaforice, decît se deosebește prin această preponderență mai curînd stilul antic de cel modern. Nu numai filozofii greci, ca Platon și Aristotel, sau marii istorici și oratori, ca Tucidide și Demostene, ci și marii poeți, ca Homer, Sofocle — deși întîlnim la ei și comparații —, întrebuințează aproape exclusiv expresii proprii. Severitatea și puritatea lor plastică nu tolerează un amestec ca acela pe care-l conține metaforicul și nu le îngăduie ca, părăsind elementul unitar țîșnit din simpla și perfect încheiata primă inspirație artistică, să se plimbe încoace și încolo pentru a-și culege de aici și de-acolo așa-numite floricele ale expresiei. Metafora este însă totdeauna o întrerupere a mersului reprezentărilor și o permanentă dispersiune, căci ea trezește și juxtapune imagini care nu aparțin nemijlocit obiectului și semnificației și care de aceea trec de la acestea la ceea ce e înrudit și străin. De uzul prea frecvent al metaforei în proză îi îndepărta pe cei vechi perfecta claritate și suplețe a limbii lor, iar în poezie desăvîrșitul și sigurul lor simț al formei.

Dimpotrivă, Orientul îndeosebi, și mai ales poezia mahomedană de mai tîrziu, pe de o parte, iar, pe de altă parte, poezia modernă sînt cele care s-au folosit de expresia impropriie, fiind chiar nevoite să recurgă la ea. Shakespeare, de exemplu, este foarte metaforic în dicțiunea sa. Și spaniolii, care sub acest raport au alunecat pînă la exagerările și îngrămădirile cele mai lipsite de gust, iubesc bogăția înfloriturilor ; tot așa Jean Paul ; Goethe mai puțin, dată fiind plasticitatea lui limpede și egală. Schiller însă e chiar și în proză foarte bogat în imagini și metafore, ceea ce la el provine mai mult din străduința de a exprima concepte profunde pe seama reprezentării, fără a merge pînă la expresia propriu-zis filozofică a ideii. (*E.*, I, 414-415)

POEȚI, POEME

Există poezii chineze, în care se zugrăvesc cele mai delicate legături de dragoste, în care se întîlnesc trăsături de simțire adînci : umilință, pudoare, modestie și care pot fi comparate cu tot ce se întîlnește mai bun în literatura europeană. Același lucru se întîmplă și cu poezii indiene [...] . (*I*, 153)

India [...] dispune [...] de strălucite opere de artă poetice [...] . (*I.* 62)

Poezia indică este, desigur, strălucită, bogată, evoluată, ca și poezia altor popoare, conținutul vechii poezii orientale, considerat ca simplu joc al imaginației, apare în această privință ca fiind foarte strălucit ; dar în poezie conținutul prezintă importanță, trebuie luat în serios. Nici chiar poezia homerică nu este pentru noi ceva serios, de aceea la noi nu poate lua naștere o astfel de poezie ; aici nu este vorba de lipsă de geniu, ci conținutul nu poate fi conținutul nostru. Astfel, și poezia indică, orientală, poate fi foarte evoluată cît privește forma, însă conținutul ei rămîne îngrădit înăuntrul unor anumite limite și nu ne poate mulțumi. (*F.*, I, 112)

1. Ca prim exemplu pentru o astfel de poezie panteistă o putem cita [...] pe cea indică, care, alături de fantasticul său, a dezvoltat strălucit și această latură. [...]
2. În al doilea rînd, panteismul oriental a fost dezvoltat într-un chip superior, și subiectiv mai liber, în mahomedanism, îndeosebi de către perși. [...]
3. Unitatea panteistă accentuată pe latura subiectului care se simte pe sine în această uniune cu Dumnezeu, iar pe Dumnezeu îl simte ca prezență în conștiința subiectivă, ne dă în general mistica, așa cum în felul acesta mai subiectiv a ajuns ea să se dezvolte și înăuntrul creștinismului. Ca exemplu vreau să-l aduc numai pe Angelus Silesius... (*E.*, I, 374-379)

Orientalul, cînd suferă și e nefericit, consideră faptul ca o hotărîre de neclintit a sorții și rămîne totuși calm în sine, fără să se simtă apăsat, iritat sau doborît de deprimare. În poeziile lui Hafiz găsim destule plîngeri împotriva iubitei, a tavernelor etc., dar și în durere poetul rămîne tot atît de fără de griji ca și în fericire. (*E.*, I, 377)

Pentru a menționa cîteva imagini speciale, să amintim că perșii vorbesc mult despre flori, pietre scumpe, dar

îndeosebi despre trandafiri și privighetori. E lucru foarte curent la ei ca privighetoarea să fie reprezentată ca logodnica rozelor. Această însuflețire a rozei și iubire a privighetorii se întîlnesc adesea de exemplu la Hafiz. [...] Dimpotrivă, cînd vorbim noi în poeziile noastre despre roze, privighetori, vin, o facem în cu totul alt sens, într-un sens mai prozaic ; pentru noi trandafirul este podoabă [...] . La perși însă, trandafirul nu este imagine sau simplă podoabă ori simbol, ci floarea însăși apare poetului însuflețită, îi apare ca logodnică iubitoare, iar el se cufundă cu spiritul său în sufletul rozei. (*E.*, I, 377-378)

Simbolurile veritabile sînt, înainte și după, probleme nedezlegate, ghicitoarea, din contră, este în sine și pentru sine dezlegată, motiv pentru care și Sancho Panza spune cu totul just că el preferă să i se dea mai întîi dezlegarea și numai pe urmă ghicitoarea. (*E.*, I, 405)

Ca fenomen istoric, ea [ghicitoarea, *n.n.*] apare îndeosebi în Orient, în epoca intermediară constituită de perioada de trecere de la simbolica mai puțin conștientă la o înțelepciune și o generalitate mai conștiente. Popoare și epoci întregi au găsit desfătare în rezolvarea unor astfel de probleme. Ghicitoarea joacă mare rol și în evul mediu la arabi, la scandinavi și în poezia germană, de exemplu în întrecerea cîntăreților de la Wartburg. În epoca modernă, ea a coborît, devenind mai mult un mijloc de distracție și simplu amuzament de societate. (*E.*, I, 405-406)

Mai ales orientalii [...] leagă laolaltă și împlinesc într-o imagine existențe ce sînt cu totul independente una de alta. [...] ...se spune : „Nimeni n-a tras la o parte ca Hafiz vălul de pe obrajii gîndurilor de cînd omul a încîrlionțat buclele mireselor cuvîntului“. Sensul acestei

imagini pare a fi acesta: gîndul este mireasa cuvîntului (Klopstock, de exemplu, numește cuvîntul frate geamăn al gîndului), și, de cînd omul a împodobit această mireasă cu cuvinte încîrlionțate, n-a fost nimeni mai destoinic decît Hafiz să facă să iasă limpede la lumină, în frumusețea sa nevoalată, gîndul astfel împodobit. (*E.*, I, 417)

...o carte fundamentală, *Vechiul testament*... (*I.*, 188)

...există, desigur, conținuturi valoroase care formează întreguri încheiate în ele însele, dar care, lipsite de dezvoltare amplă și de mișcare, sînt cuprinse gata încheiate într-o unică propoziție. Despre astfel de conținuturi nu se poate spune propriu-zis dacă trebuie să fie socotite ca poezie ori ca proză. De exemplu, marele cuvînt al *Vechiului testament* „Și a zis Dumnezeu să fie lumină și a fost lumină" este, în forma lui fermă și în expresia lui izbitoare ca atare supremă poezie, precum e și proză; același lucru în ceea ce privește poruncile: „Eu sînt Domnul, Dumnezeul tău, să nu ai alți Dumnezei în afară de mine", sau: „Cinstește pe tatăl și pe mama ta!". Sentințele de aur ale lui Pitagora, proverbele și înțelepciunea lui Solomon aparțin și ele aici. Acestea sînt propoziții pline de conținut, care se situează oarecum înainte ca prozaicul și poeticul să se fi separat unul de altul. (*E.*, II, 379)

...fabula esopică este în forma ei originară o astfel de sesizare a unui raport natural sau eveniment ce are loc între diferite lucruri naturale, și cel mai adesea animale, ale căror impulsuri provin din aceleași nevoi ale vieții care mișcă și pe om ca ființă vie. Prins în determinațiile lui mai generale, acest raport sau eveniment este de așa natură, încît el poate fi întîlnit și în sfera

vieții omenești, cîștigînd, abia prin această raportare, importanță pentru om. (*E.*, I, 393)

...Esop nu consideră, desigur, animalicul, și naturalul în general, ca ceva superior pentru sine și divin, așa cum făceau inzii și egiptenii, ci-l privește cu ochi prozaici, numai ca pe ceva ale cărui relații servesc spre a face reprezentabile acțiunile omenești. Dar ideile lui sînt numai idei de spirit; ele sînt lipsite de energia spiritului, de profunzimea vederii și de intuiție substanțială, n-au în ele poezie și filozofie. Vederile și învățăturile lui Esop se dovedesc a fi, fără îndoială, pline de bun-simț și înțelepte, ele sînt însă la nivelul unei reflectări lipsite de orizont... [...]

Cu toate acestea, fabulele lui Esop, aceste străvechi născociri, au trecut aproape la toate popoarele, străbătînd toate epocile, și, oricît s-ar mîndri națiunile care au în general fabule în literatura lor cu fabuliștii numeroși pe care-i au, poemele acestora sînt totuși, cel mai adesea, reproduceri ale străvechilor fabule, transcrise doar în forma cerută de gustul epocii respective, iar ceea ce acești fabuliști au adăugat ca invenție la bunurile moștenite a rămas departe în urma originalelor. (*E.*, I, 395)

...vechea istorie a lui Reineke, vulpea [...] are elemente de poveste mai multe decît fabula adevărată. Conținutul îl oferă o epocă de anarhie și de neorînduială, epocă a răutăților, a slăbiciunii, a infamiei, violenței și obrăzniciei, a necredinței în cele ale religiei, epoca a unei numai aparente domnii a dreptății în cele lumești, încît înving pretutindeni numai vicleșugul, calculul și egoismul. Acestea sînt stările proprii evului mediu, așa cum s-au dezvoltat ele îndeosebi în Germania. [...] Acesta e conținutul uman, care însă nu este cuprins aici într-o propoziție abstractă, ci constă într-o totalitate de stări și de caractere, conținut care, dată fiind natura lui mizerabilă, se

dovedește a se potrivi cu totul cu natura animalică în a cărei formă el se desfășoară. [...] Burlescul rezidă în însăși această travestire, al cărei caracter comic este amestecat cu seriozitatea amară a realității, întrucît travestirea face plauzibilă în modul cel mai nimerit josnicia omenească, întruchipînd-o în forme animale și scoțînd în evidență și în animalicul pur o mulțime de trăsături dintre cele mai amuzante și de istorii dintre cele mai stranii, încît, în ciuda caracterului brutal al situațiilor, nu avem în fața noastră numai un comic forțat și prost, ci unul real și serios plămădit. (*E.*, I, 397-398)

...ni s-a păstrat o epigramă adresată [de Platon, *n.n.*] unui oarecare Aster (stea), unul dintre cei mai buni prieteni ai tînărului Platon, epigramă care conține un gînd plin de grație :

Priviți la stele, prieten al meu Aster, o! de-aș fi eu cerul
să te privesc cu ochi nespus de mulți ! *

Ideea aceasta se găsește și la Shakespeare în *Romeo și Julieta*. (*F.*, I, 464)

Virgil și Horațiu [...] produc [...] plăcere printr-un stil elaborat în care se remarcă multilateralitatea intențiilor, preocuparea de a plăcea. (*E.*, II, 12)

În afară de tratarea cu totul modernă a miticului, în *Metamorfozele* lui Ovidiu avem un amestec din cele mai eterogene elemente... (*E.*, I, 402)

...nimic nu e mai respingător decît faptul cînd în artă nevoia fizică este dusă la extrem. Dante, de exemplu, ne înfățișează în mod mișcător numai în cîteva trăsături moartea prin foame a lui Ugolino. Cînd însă Gerstenberg, în tragedia sa cu același nume, descrie amănuntele trecînd prin toate gradele oribilului, cum mor de foame mai întîi cei trei fii ai lui Ugolino și la urmă Ugolino însuși, subiectul sub acest aspect repugnă cu totul reprezentării artistice. (*E.*, I, 264)

În sonetele, sestinele și canțonetele lui Petrarca, nu posesiunea reală a obiectului lor este aceea pentru care luptă dorul fierbinte al inimii, nu este nici contemplare și nici sentiment care s-ar referi la conținutul real și la obiectul însuși și care s-ar exprima mînate de nevoie, ci expresia însăși produce satisfacție ; avem aici plăcerea pe care o simte iubirea căutîndu-și fericirea în tristețile ei, în plîngerile, în descrierile, în amintirile și în toanele ei ; este un dor ce se satisface pe sine ca dor și care, avînd chipul și spiritul aceleia pe care o iubește, se află în plină posesiune a sufletului cu care dorește să se unească. Condus de maestrul său Virgiliu prin Infern și Purgatoriu, și Dante vede lucruri înspăimîntătoare, oribile, îi este teamă, izbucnește adesea în plîns, dar înaintează totuși mîngîiat și liniștit fără groază și anxietate, fără contrarietatea și amărăciunea pe care le produce convingerea că n-ar trebui să fie așa. Ba chiar și condamnații săi din iad posedă încă fericirea eternității — *io eterno duro* este scris deasupra porților iadului —, ei sînt ceea ce sînt fără părere de rău și dorinți, nu vorbesc și chinurile lor — acestea nu ne privesc oarecum nici pe noi și nu-i privesc nici pe ei, fiindcă ele durează veșnic —, ci ei își aduc numai aminte de sentimentele și de faptele lor, rămîn cu fermitate egali cu ei înșiși, legați de aceleași interese, fără tînguieli și dorințe. (*E.*, II, 270)

Traducerea *Bibliei* de către Luther a avut o valoare de nepreţuit pentru poporul german, care a primit astfel o carte pentru popor, cum nu posedă nici una dintre națiunile lumii catolice. (*I.*, 389)

Fără traducerea *Bibliei* în limba germană, Luther nu și-ar fi desăvîrșit reforma ; și libertatea subiectivă n-ar fi

* Platon, *Scrisoarea a VII-a*, p. 324 (p. 428).

putut subzista fără această formă, adică fără gîndire în limba maternă. (*F.*, II, 343)

Faptul de a fi tradus [protestantismul, *n.n.*] pentru creștinii germani, în limba lor maternă, cartea credinței lor constituie una dintre cele mai mari revoluții care putea avea loc; după cum Italia a dobîndit mari opere poetice, prin faptul că erau concepute în limba țării; astfel Dante, Boccaccio, Petrarca — în timp ce operele politice ale acestuia au fost scrise în limba latină. Numai atunci cînd ceva este exprimat în limba mea maternă e acest ceva proprietatea mea. (*E.*, II, 312)

...Hans Sachs [...] cu intuiție plastică și proaspătă și cu voie bună, a nürembergizat în sensul cel mai propriu al cuvîntului pe Dumnezeu-Tatăl, pe Adam, pe Eva și pe patriarhi. (*E.*, I, 270)

...Goethe, în balada *Mireasa din Corint*, a descris mai profund, într-un tablou viu, alungarea dragostei, nu atît conform adevăratului principiu al creștinismului, cît mai degrabă potrivit cerinței rău înțelese a renunțării și a sacrificiului, întrucît el a opus sentimentele naturale ale omului acestei false ascetice, care condamnă menirea femeii de a fi soție și consideră celibatul forțat ca pe ceva mai sfînt decît căsătoria. După cum la Schiller avem opoziția între imaginația greacă și abstracțiile intelectului proprii modernei „epoci a luminilor", aici, la Goethe, justificarea morală și naturală a dreptului elen la iubire și căsătorie este pusă față în față cu reprezentări care n-au fost proprii decît unui punct de vedere unilateral, neadevărat al religiei creștine. Cu mare artă Goethe a prezentat totul într-o lumină înspăimîntătoare, mai ales prin faptul că rămîne nesigur dacă este vorba de o fată reală sau de o moartă, de o ființă vie sau de o strigoaică; iar în cadența versului se întrețese, de asemenea cu mare măiestrie, nebunaticul cu ceremoniosul, amestec care produce un efect și mai îngrozitor. (*E.*, I, 517-518)

...Goethe, mai ales în cîntecele sale, [...] știe să dezvelească întreaga autenticitate și infinitate a unui suflet în trăsături simple, exterioare în aparență și indiferente. Acestui gen îi aparține, de exemplu, *Regele din Thule*, una dintre cele mai frumoase creații ale lui Goethe... (*E.*, I, 592)

...la germani, o poezie nobilă și o fantezie liberă și-au găsit o scînteietoare inspirație în Orient. Astfel și Goethe s-a adresat Levantului, dîndu-ne în *Divanul* său o salbă de perle care prin simțire adîncă și fericită fantezie întrec totul. (*I.*, 341)

Pe poziția unei libertăți tot atît de pline de spirit, dar la o profunzime subiectiv mai intimă a imaginației, se află, dintre poeții mai noi, cu deosebire Goethe, în *Divanul Apusului și Răsăritului*, și Rückert. (*E.*, I, 620)

În opoziție cu poeziile mai tulburi ale tinereții sale și cu sentimentul lor concentrat, la o etate mai înaintată, și Goethe s-a lăsat cucerit de această mare seninătate lipsită de griji și, pătruns de suflul Orientului în văpaia poetică a sîngelui, s-a întors, moșneag fiind, plin de fericire nețărmurită spre această libertate a sentimentului, libertate care nici în polemică nu-și pierde splendida-i seninătate. Cîntecele lui din al său *Divan al Apusului și Răsăritului* nu sînt nici jocuri și nici amabilități sociale lipsite de semnificație, ci ele au luat naștere dintr-un astfel de liber sentiment de dăruire. (*E.*, I, 378)

Cînd zugrăvește obiecte și sentimente, poetul nu mai trebuie să fie prins înainte de toate în rețeaua dorințelor și a poftelor nemijlocite, ci, posedînd libertate teoretică,

trebuie să se fi ridicat deja deasupra acestora atît de mult, încît să-l intereseze numai satisfacția pe care o dă imaginația ca atare. Această libertate fără de griji, această lărgire a inimii și satisfacere pe planul reprezentării împrumută cel mai cuceritor farmec al libertății spirituale și al poeziei, de exemplu, multor cîntece anacreontice, precum și poeziilor lui Hafiz și *Divanului Apusului și Răsăritului* al lui Goethe. (*E.*, II, 544-545)

...numeroase xenii ale lui Goethe și Schiller [sînt] cuvinte în parte amare, în parte glumețe la adresa publicului și a autorilor. [...] Multe din aceste xenii sînt, de fapt, rachete incendiare și au cauzat supărare, spre mai marea încîntare a părții mai bune a publicului... (*E.*, I, 416)

Aceeași amploare de conținut o are cunoscuta istorie a lui Boccaccio, folosită de Lessing în *Nathan* la parabola sa despre cele trei inele. Și aici povestirea, luată ca atare, este cu totul obișnuită, dar este interpretată conferindu-i-se cuprinsul cel mai amplu, adică deosebirea și autenticitatea celor trei religii : evreiască, mahomedană și creștină. Același e cazul în parabolele lui Goethe [...] . În *Pasteta de pisică*, de exemplu, unde un brav bucătar, spre a se afirma ca vînător, ieși la vînătoare, dar împușcă un motan în loc de iepure, pe care însă, condimentîndu-l bine, îl servi la masă — ceea ce ar fi să se refere la Newton, dar știința fizicii, victimă a matematicianului, este totuși ceva mai mult decît o pisică făcută în zadar pastetă de iepure de către un bucătar. Aceste parabole ale lui Goethe, ca și ceea ce a compus el în genul fabulei au adesea un ton șugubăț, prin care Goethe își alungă din suflet ceea ce e neplăcut în viață. (*E.*, I, 399-400)

Pentru valet nu există erou, zice o zicală cunoscută ; eu am adăugat — ceea ce Goethe a repetat zece ani mai tîrziu — că acest lucru se întîmplă nu pentru că eroul nu

este erou, ci pentru că valetul este valet. [...] Tersit, personajul homeric, care critică pe regi, este o figură valabilă în toate timpurile. Este drept că el nu primește în orice epocă, ca pe vremea lui Homer, lovituri sau, mai bine zis, ciomăgeli cu bîta mare, dar invidia și încăpățînarea îi stau înfipte ca un ghimpe în inimă, iar viermele care-l roade veșnic este chinul că intențiile sale cele mai bune și mustrările sale rămîn totuși fără nici un efect. La rîndul ei, și soarta tersitismului poate fi izvor de satisfacție răutăcioasă. (*I.*, 34-35)

...în nuvelele lui Tieck e vorba adesea de opere de artă speciale sau de anumiți pictori, de o anumită galerie de tablouri sau de o muzică determinată și apoi de acestea e legat un mic roman oarecare. Doar că poetul nu poate să facă intuibile aceste tablouri determinate, pe care cititorul nu le-a văzut, nici auzite bucățile de muzică pe care acesta nu le-a ascultat, iar întreaga formă, cînd e vorba de astfel de obiecte, rămîne, sub acest aspect, defectuoasă. În mod asemănător au fost tratate și în romane mai mari arte întregi și cele mai frumoase opere ale lor, ca și conținutul propriu al acestor romane, cum a făcut Heinse cu muzica în al său *Hildegard von Hohenthal*. (*E.*, I, 433)



POEZIA EPICĂ

...în poezia epică latura interiorității intenției trece pe al doilea plan cînd este vorba de înfăptuirea scopurilor, lăsînd în general exteriorității un spațiu de mișcare mai larg. (*E.*, I, 232)

...forma realității exterioare este în *primul rînd* aceea în care poezia înfățișează înaintea reprezentării interioare totalitatea dezvoltată a lumii spirituale, repetînd astfel în sine principiul artei plastice care face să fie intuit însuși lucrul ca obiect real. [...] A da formă rotunjită unor [...] evenimente ține de sarcina poeziei epice, întrucît ea relatează poetic, în forma unei ample desfășurări, o acțiune de sine totală, arătînd și caracterele din care ia naștere această acțiune cu demnitate substanțială sau împletită aventuros cu accidente exterioare și înfățișînd astfel, în obiectivitatea lui, însuși *obiectivul*. (*E.*, II, 435)

Epopeea, cuvîntul, legenda spune în general ce este lucrul transformat în cuvînt și pretinde un conținut independent în sine, pentru a exprima *că* acest conținut *este* și *cum* este. Obiectul trebuie să fie sesizat de conștiință ca obiect în relațiile lui și în mijlocul evenimentelor

în care e prins, în amploarea împrejurărilor și în dezvoltarea lor; obiectul trebuie să fie sesizat de conștiință în existența lui întreagă. (*E.*, II, 438)

A.

CARACTERUL GENERAL AL EPICULUI

Sentințele morale și filozofice particulare se opresc, în ceea ce privește materialul lor determinat, la general; poeticul autentic este însă spiritualul concret întrupat în figură individuală, iar epopeea, întrucît are ca subiect ceea ce este, primește ca obiect al său desfășurarea unei acțiuni, care trebuie să fie înfățișată intuiției noastre cu toată bogăția împrejurărilor și relațiilor, ca eveniment complex, în legătură cu lumea în sine totală a unei națiuni și a unei epoci. De aceea întreaga concepție despre lume și obiectivitate a spiritului unui popor, înfățișate în forma lor obiectivă ca eveniment real, trebuie să constituie conținutul și forma epicului propriu-zis. (*E.*, II, 442)

Opera epică pe care o reprezintă legenda, cartea, biblia unui popor trebuie considerată ca o astfel de totalitate originară; fiecare națiune mare și importantă posedă astfel de cărți absolut prime în care se exprimă ceea ce este spiritul lor originar. Prin urmare, aceste monumente nu sînt altceva decît bazele adevărate ale conștiinței unui popor, și ar fi interesant să se organizeze o colecție de astfel de biblii epice, deoarece seria epopeilor, cînd ele nu sînt opere de artă mai tîrzii, ne-ar înfățișa o galerie a spiritelor popoarelor. Dar forma poetică a epopeii nu o au toate bibliile și nici toate popoarele nu posedă cărți fundamentale religioase care și-au îmbrăcat tot ce ele au mai sfînt cu privire la religie și la viața profană în haina cu-

prinzătoare a unor opere epice de artă. Vechiul testament, de exemplu, conține, desigur, multe legende și istorii reale, precum și bucăți poetice printre acestea; totuși, luat ca întreg, el nu este operă de artă. Tot astfel, Testamentul nou al nostru se limitează, asemenea Coranului, îndeosebi la latura religioasă, restul lumii popoarelor fiind considerat ca o continuare ulterioară a acestei laturi religioase. Invers, grecilor, care au în poemele lui Homer o biblie poetică, le lipsesc cărți religioase fundamentale, pe care le găsim la indieni și la perși. Dar acolo unde găsim epopei originare trebuie să facem distincție esențială între cărțile poetice fundamentale și operele de artă clasice de mai tîrziu ale unei națiuni, opere care nu ne mai dau o imagine plastică totală a întregului spirit al poporului, ci îl oglindesc pe acesta în chip mai abstract numai sub anumite aspecte ale lui. Astfel, de exemplu, poezia dramatică a inzilor sau tragediile lui Sofocle nu ne dau o icoană de ansamblu ca aceea pe care ne-o oferă *Ramayana* și *Mahabharata* sau *Iliada* și *Odiseea*. (*E.*, II, 443)

...altceva este o naționalitate ca atare poetică în existența sa reală și altceva poezia ca conștiință reprezentativă a unor materiale poetice și ca înfățișare artistică a unei astfel de lumi. Nevoia de a se mișca ca reprezentare în acea lume, adică formarea artei, apare cu necesitate mai tîrziu decît viața și decît însuși spiritul, care se simte în chip naiv la el acasă în existența sa nemijlocit poetică. Homer și poemele ce-i poartă numele apar cu secole după războiul troian, fapt tot atît de real pe cît este personaj istoric și Homer. În chip asemănător cîntă Ossian — dacă poemele ce-i sînt atribuite provin de la el — un trecut eroic a cărui strălucire dispărută trezește trebuința unei aduceri-aminte și a unei elaborări poetice.

[...] Cu toată separarea de care vorbim, trebuie totuși să rămînă o legătură strînsă între poet și materialul său, Poetul trebuie să se afle încă cu totul în mijlocul acestor relații, al acestor feluri de a vedea, al acestei credințe, și numai conștiința poetică are nevoie să recurgă la arta reprezentării artistice care să fie aplicată unui subiect ce constituie încă realitatea substanțială a artistului. (*E.*, II, 444-445)

Cu toate că, potrivit stării de fapt a lucrurilor, epopeea trebuie să fie reprezentarea obiectivă a unei lumi întemeiate pe sine însăși și realizate din cauza necesității ei, lume de care poetul este încă apropiat prin propriul lui mod de a-și reprezenta realitatea și cu care el se știe identic, totuși opera de artă care înfățișează o astfel de lume este și rămîne produsul liber al individului. În această privință putem aminti încă o dată marele cuvînt al lui Herodot: Homer și Hesiod le-au dăruit grecilor pe zeii lor. Deja acest curaj liber al creației, atribuit de Herodot celor doi epici, este pentru noi un exemplu că epopeile trebuie să existe, fără îndoială, din vechime în sînul unui popor oarecare, dar nu trebuie să zugrăvească starea lui cea mai veche. (*E.*, II, 445-446)

...poetul epic autentic se află cu totul la el acasă în lumea lui, atît în ce privește puterile, pasiunile și scopurile care se manifestă ca active în interiorul indivizilor, cît și în privința tuturor laturilor exterioare, și aceasta cu toată independența creației. Astfel, de exemplu, Homer a vorbit despre lumea sa ca unul care făcea parte din ea; și unde alții se simt ca la ei ne simțim și noi acasă, fiindcă aici contemplăm adevărul, spiritul care trăiește în lumea sa, simțindu-se important în aceasta, iar noi sîntem bine dispuși, veseli, deoarece poetul însuși este prezent aici cu toată simțirea și spiritul său. O astfel de lume se poate afla pe o treaptă inferioară a dezvoltării sale, dar ea stă pe treapta poeziei și a frumuseții... (*E.*, II, 446)

Dar, în vederea obiectivității întregului, poetul trebuie să se retragă ca subiect în fața obiectului său și să dispară în acesta. Nu apare decît produsul, și nu poetul, și totuși ceea ce este exprimat în poem aparține poetului: [acest conținut] l-a elaborat el, poetul, în concepția sa, punîndu-și sufletul și tot spiritul său în el. Dar faptul că el a făcut acest lucru nu iese în evidență explicit. [...] Sub acest aspect, marele stil constă în faptul că opera pare a se desfășura singură, independent pentru sine, fără a avea în fruntea ei un autor. (*E.*, II, 447)

Dar, ca operă reală de artă, poemul epic nu poate proveni totuși decît de la un singur individ. Anume, deși epopeea dă expresie unor fapte ce privesc întreaga națiune, totuși un popor oarecare ca totalitate etnică nu creează poezie, ci numai indivizii creează poezie. [...] Acesta este un punct important mai cu seamă cînd este vorba de poemele homerice, precum și de *Cîntecul Nibelungilor*, întrucît autorul precis al acestuia nu poate fi arătat cu certitudine istorică, iar privitor la *Iliada* și *Odiseea* a fost, cum se știe, susținută părerea că Homer, ca unic poet al întregului, n-ar fi existat niciodată și că diverse bucăți ar fi fost create de persoane diferite și ar fi fost îmbinate laolaltă, formînd apoi cele două opere mai mari. [...] Fără îndoială, cîntecele homerice, în loc să posede coerența concentrată a operelor artei dramatice, au prin natura lor însăși o unitate mai puțin strînsă, încît, dat fiind faptul că fiecare parte poate fi și apărea ca independentă, ele erau deschise pentru oarecare intercalări și alte eventuale modificări, dar cu toate acestea ele formează o totalitate epică, organică din punct de vedere interior, totalitate absolut autentică, iar un astfel de întreg nu poate fi realizat decît de unul singur. Ideea lipsei de unitate și a simplei îmbinări a unor rapsodii diverse, compuse în același ton, este o reprezentare barbară și potrivnică artei. [...] Dar chiar și cîntecul popular

are nevoie de o gură care-l cîntă, scoțîndu-l din interiorul plin de conținut național, iar o operă de artă unitară în sine face să fie și mai necesar spiritul în sine unitar al unui unic individ. (*E.*, II, 447-448)

DETERMINAȚIILE SPECIFICE ALE EPOPEII

...dintre multele biblii epice poate fi pusă în evidență una, din care scoatem piesa justificativă a ceea ce poate fi stabilit ca veritabil caracter fundamental al epopeii autentice. Această piesă ne-o oferă cîntecele homerice. (*E.*, II, 449)

Trăsătura cea mai potrivită a întregii stări de viață din care epopeea își face fundalul constă în faptul că aceasta posedă pentru indivizi deja forma unei realități date, dar rămînînd cu ei încă în cea mai strînsă legătură vie și originară. [...] Astfel [...] găsim în epopee comunitatea substanțială a vieții și a acțiunii obiective, dar și libertatea în această acțiune și viață, care par a lua naștere în întregime din voința subiectivă a indivizilor. (*E.*, II, 450)

Aceasta este starea lumii pe care, în opoziție cu cea idilică, am numit-o în alt loc eroică. O găsim zugrăvită poetic în modul cel mai frumos și cu o bogăție de trăsături de caracter autentic umane la Homer. În ceea ce privește viața particulară și cea publică, avem aici zugrăvită tot atît de puțin o realitate barbară, pe cît de puțin avem înfățișată proza numai rezonabilă a unei ordonate vieți de familie și de stat, ci avem în fața noastră acea mijlocire poetică pe care am indicat-o mai sus. Dar în această privință un punct principal se referă la indi-

vidualitatea liberă a figurilor. De exemplu, în *Iliada*, Agamemnon este fără îndoială regele regilor, ceilalți principi stau sub sceptrul lui, dar suveranitatea lui nu se transformă în relația seacă a poruncii și a supunerii, a stăpînului și a slugii. [...] Ceva asemănător găsim în poemele lui Ossian, precum și în raportul lui Cid față de principii pe care-i slujește acest erou poetic al cavalerismului romantic național. Nici la Ariost și nici la Tasso nu este încă periclitat acest raport liber, iar mai ales la Ariost diferiți eroi pleacă în aventuri proprii cu o independență care aproape că desface legăturile dintre ei. (*E.*, II, 451-452)

Dar întrucît epopeea trebuie să dea formă în artă unei lumi determinate specific pe toate laturile particularizării, motiv pentru care ea trebuie să fie individuală în sine însăși, oglindindu-se astfel în ea lumea unui popor determinat.

[...] În această privință, toate epopeile cu adevărat originare ne dau intuiția unui spirit național în viața lui morală de familie, în stările publice ale războiului și ale păcii, în trebuințele, artele, obiceiurile, interesele lui, ne dau în general o icoană a întregului grad și mod-de-a-fi al conștiinței. [...] Împreună, ele ne înfățișează chiar istoria universală, în viața, creațiile și faptele ei cele mai frumoase, mai libere, mai determinate. De exemplu, din nici un izvor nu poți învăța să cunoști atît de viu, atît de simplu spiritul grec și istoria elenă sau cel puțin principalul a ceea ce era poporul la începuturile lui și a ceea ce a adus cu sine pentru a susține cu succes lupta impusă lui de propria sa istorie.

[...] ...ca o epopee originară să fie și să rămînă, așa cum pretindeam, biblia permanent valabilă, cartea poporului, elementul pozitiv al realității trecute poate pretinde să trezească un interes mereu viu numai în măsura în care trăsăturile de caracter pozitive sînt în legătură interioară cu amintitele laturi și direcții cu adevărat substanțiale ale existenței naționale. [...]

[...] Dar, ca o epopee națională să prezinte interes durabil și pentru popoare străine și alte epoci, este nevoie ca lumea pe care o zugrăvește să nu țină numai de felul particular de a fi al unei naționalități și să fie de așa natură, încît în respectivul popor special și în eroii și faptele lui să se imprime puternic în același timp și general-omenescul. Astfel, de exemplu, materialul în sine nemijlocit divin și moral, măreția caracterelor și a întregii existențe, realitatea intuitivă cu care poetul știe să ne înfățișeze tot ceea ce este mai înalt, ca și ceea ce e de tot neînsemnat, se bucură în poemele lui Homer de un prezent nemuritor, etern. (*E.*, II, 454-456)

...ca cele două laturi — starea generală a poporului și fapta individuală — să nu fie rupte una de alta, evenimentul determinat trebuie să-și aibă cauza în însuși terenul pe care el se desfășoară. Aceasta nu înseamnă altceva decît că lumea epică înfățișată trebuie să fie prinsă în situație atît de concretă și de individuală, încît din această situație să rezulte în chip necesar scopurile determinate a căror realizare epopeea este chemată s-o povestească. [...] Situația determinată în care se prezintă în fața noastră starea epică generală a unui popor trebuie să fie, prin urmare, în sine însăși generatoare de conflicte. (*E.*, II., 457)

Conflictul propriu stării de război poate fi indicat în modul cel mai general drept situația cea mai potrivită pentru epopee. Deoarece tocmai în război este pusă în mișcare întreaga națiune, care trece printr-o agitație proaspătă și printr-o activitate ce privesc starea ei generală, întrucît în război totalitatea ca atare este nevoită să răspundă pentru sine. Cu toate că acest principiu este confirmat de cele mai multe epopei mari, el pare a fi con-

trazis, fără îndoială, atît de *Odiseea* lui Homer, cît și de multe subiecte ale unor poeme epice religioase. Dar conflictul despre ale cărui întîmplări ne relatează *Odiseea* își are de asemenea temeiul în expediția troiană și acest conflict, deși nu este o înfățișare a luptelor dintre greci și troieni, este totuși o consecință nemijlocită a războiului dintre aceștia, atît în ceea ce privește stările casnice de pe Itaca, cît și în ce-l privește pe Odiseu, care năzuiește spre casă. Ba acel conflict este chiar un fel de război, fiindcă numeroși eroi principali sînt nevoiți să-și cucerească din nou patria pe care o regăsesc în stări schimbate după o absență de zece ani. În ceea ce privește epopeile religioase, avem în fața noastră mai ales *Divina comedie* a lui Dante. Dar și aici conflictul fundamental derivă din acea rupere originară a diabolicului cu Dumnezeu, care atrage după sine, înăuntrul relațiilor umane, neîncetatul război exterior și interior între acțiunile care luptă împotriva lui Dumnezeu și cele plăcute lui Dumnezeu și se eternizează ca condamnare, purificare și mîntuire în iad, purgator și rai. Și în *Mesiada* punctul central îl poate constitui numai primul război împotriva Fiului lui Dumnezeu. Totuși reprezentarea cea mai vie și mai adecvată va fi totdeauna aceea a însuși unui război real însuși, cum avem deja în *Ramayana,* în măsură și mai mare în *Iliada,* apoi și la Ossian și în celebrele poeme ale lui Tasso și Ariosto, ca și în acela al lui Camöes. (*E.*, II, 457-458)

...de natură autentic epică sînt numai războaiele dintre națiuni străine; în schimb, luptele dinastice, războaiele interne, tulburările civile se potrivesc mai mult pentru reprezentarea dramatică. Astfel, de exemplu, deja Aristotel recomandă (cf. *Poetica,* cap. 14) tragicilor să aleagă subiecte al căror conținut să fie lupta fratelui contra fratelui. De categoria aceasta ține războiul celor șapte contra Tebei. [...] Un număr mare de exemple asemănătoare putem găsi în tragediile istorice ale lui Shakespeare, unde de fiecare dată armonia dintre indivizi ar fi ceea ce este just, dar unde motive interioare pasionale și de caracter, care nu se vreau și nu se iau în considerare decît pe ele însele, dau naștere la conflicte și la războaie. Ca exemplu de acțiune asemănătoare și de aceea defectuoasă, ca acțiune epică, vreau să menționez numai *Farsalia* lui Lucan. Oricît ar părea de mari scopurile care se războiesc în acest poem între ele, totuși cei ce-și stau față în față sînt prea apropiați unii de alții, prea înrudiți prin pămîntul aceleiași patrii ca lupta lor, în loc să fie un război între totalități naționale, să nu fie un simplu conflict între partide, care, întrucît rupe unitatea substanțială a poporului, duce totdeauna din punct de vedere subiectiv și la vină tragică și la pieire și, în plus, nu lasă ca evenimentele să se desfășoare limpede și simplu și le împletește confuz unele cu altele. Tot așa se prezintă lucrurile și în *Henriada* lui Voltaire. (*E.*, II, 458-459)

La aspectele examinate pînă acum trebuie să se adauge [...] justificarea universal-istorică a acțiunii unui popor împotriva altuia. Numai în acest caz ni se desfășoară în fața noastră o întreprindere superioară care nu poate apărea ca ceva subiectiv, ca acțiune arbitrară de subjugare, ci, întemeiată pe o necesitate mai înaltă, este în sine însăși absolută, chiar dacă prima cauză ocazională exterioară ar prezenta în parte caracterul unei lezări unilaterale, în parte caracterul unei răzbunări. Un caz analog de o astfel de relație găsim deja în *Ramayana,* dar el se prezintă mai cu seamă în *Iliada,* unde grecii pornesc împotriva asiaticilor, ducînd astfel primele lupte legendare ale uriașei opoziții, ale cărei războaie constituie punctul de cotitură de importanță istorică universală al istoriei grecilor. În chip asemănător, Cid Campeador luptă împotriva maurilor, iar la Tasso și la Ariosto luptă creștinii contra sarazinilor, la Camöes se bat portughezii cu indienii. [...] Dacă, față de epopeile

trecutului care zugrăvesc triumful Apusului asupra Răsăritului, triumful măsurii europene, al frumuseții individuale a rațiunii ce se delimitează pe sine, asupra strălucirii asiatice, asupra caracterului pompos al unei unități patriarhale ce nu parvine la o structurare perfectă sau asupra unei legături abstracte în curs de dizolvare, dacă față de aceste epopei am vrea să ne gîndim la epocile eventuale ale viitorului, acestea ar putea să înfățișeze numai victoria viitorului bun-simț viu american asupra inclaustrării într-o particularizare și măsurare ce continuă la infinit. Fiindcă în Europa acum fiecare popor este delimitat de altul și nu-i este îngăduit să înceapă de capul lui un război cu altă națiune europeană. Dacă acum vrem să trimitem cititorul cu gîndul dincolo de Europa, aceasta nu poate fi decît spre America. (*E.*, II, 460)

Am cerut mai sus ca fundal al lumii epice o întreprindere națională în care să se poată întrupa totalitatea spiritului unui popor cu primă prospețime a stărilor lui eroice. De pe această bază ca atare trebuie să se desprindă un scop p a r t i c u l a r, în cuprinsul realizării căruia, dat fiind faptul că ea este împletită în chipul cel mai strîns cu o realitate de ansamblu, ies în evidență și toate laturile caracterului național, ale credinței și ale acțiunii naționale. (*E.*, II, 461)

...putem extrage regula generală că evenimentul epic particular poate cîștiga viață poetică numai atunci cînd poate fi contopit în chipul cel mai strîns cu u n individ. Întocmai cum u n u l este poetul care inventează și realizează întregul, tot astfel u n u l trebuie să fie și individul de a cărui u n i c ă figură se leagă evenimentul și în raport cu care el se desfășoară și se încheie. [...] ...cerința stabilită adineaori o găsim cel mai complet realizată în *Iliada* și în *Odiseea*, unde Ahile și Odiseu ies în relief ca figuri principale. Și în *Ramayana* avem un caz asemănător. Poziție deosebit de remarcabilă ocupă însă în această privință *Divina comedie* a lui Dante. Anume aici însuși poetul epic este individul unic de a cărui călătorie prin infern, purgator și paradis se leagă totul, încît creațiile imaginației sale le poate înfățișa ca aventuri proprii, motiv pentru care el și are dreptul să întrețese propriile sale sentimente și reflexii în lumea obiectivă mai mult decît s-ar cuveni altor poeți epici. (*E.*, II, 464-465)

De obiectivitatea unui caracter epic ține mai întîi faptul ca ei, și îndeosebi figurile principale, să fie în ei înșiși o t o t a l i t a t e de trăsături, să fie oameni întregi, și din această cauză să fie dezvoltate la ei toate laturile sufletului în general și, mai precis, laturile felului de a vedea și de a acționa propriu națiunii respective. [...]

În totalitatea epicului însă, toate laturile își păstrează dreptul să se dezvolte într-o amploare mai independentă [decît în dramă, *n.n.*]. Deoarece, pe de o parte, aceasta ține în general de principiul formei epice, pe de altă parte, individul epic are, potrivit deja întregii stări generale a lumii, dreptul să fie și să se afirme așa cum este și ce este el, întrucît trăiește într-o epocă în care e la locul său tocmai acest m o d d e a f i, adică individualitatea nemijlocită. (*E.*, II, 465-466)

Tocmai datorită faptului că sînt indivizi totali rezumînd cu strălucire în ei ceea ce rezidă în chip dispersat în caracterul național și rămînînd astfel caractere mari, libere, umane și frumoase, aceste figuri principale au dreptul să fie așezate în frunte și să vadă evenimentul principal legat de individualitatea lor. Națiunea se concentrează în ei, devenind subiect viu, individual, și astfel ei decid prin puterea armelor reușita principalei întreprinderi și suportă destinul evenimentelor. Sub acest aspect, Godefroy de Bouillon, de exmplu, în *Ierusalimul eliberat* al lui Tasso, cu toate că, fiind cruciatul cel mai

cuminte, mai viteaz și mai drept, este ales comandant al întregii armate, nu este o figură atît de proeminentă cum e Ahile, această floare a tinereții întregului spirit elen, sau cum este Odiseu. (*E.*, II, 466-467)

A treia latură caracteristică a indivizilor epici derivă din faptul că epopeea nu trebuie să zugrăvească o acțiune ca acțiune, ci un eveniment. În poezia dramatică este important ca individul să desfășoare o acțiune în vederea scopului său și să fie înfățișat tocmai în mijlocul acestei activități și al urmărilor ei. Această neclintită grijă pentru realizarea unui unic scop este absentă din poezia epică. Fără îndoială, eroii epici pot avea și dorințe și scopuri, dar aici principalul nu este exclusiv activitate desfășurată pentru realizarea acestor scopuri, ci tot ceea ce li se întîmplă ca eroi epici. Împrejurările sînt tot atît de active și adesea mai active decît ei. Astfel, de exemplu, reîntoarcerea la Itaca este planul efectiv al lui Odiseu. Or, *Odiseea* ne arată acest caracter nu numai în cursul înfăptuirii scopului său determinat, ci ne povestește amănunțit ce i se întîmplă în cursul rătăcirilor lui, ce suferă, ce piedici i se ivesc în cale, prin ce pericole trebuie să treacă, la ce pasiuni este expus. [...] La rîndul său, în *Iliada*, mînia lui Ahile — care constituie, împreună cu tot ce rezultă din ea, subiectul particular al povestirii — nu este nici măcar un scop originar, ci o stare. (*E.*, II, 467-468)

În epopee [...], împrejurările și accidentele exterioare au valoare egală cu aceea a voinței subiective, iar ceea ce săvîrșește omul trece pe lîngă noi ca ceea ce se întîmplă din exterior, încît fapta omenească trebuie să se înfățișeze și în chip real ca fiind condiționată și realizată prin complicația împrejurărilor. Deoarece individul acționează epic nu numai liber de la sine și pentru sine însuși, ci el se află în mijlocul unei comunități, al cărei scop

și a cărei existență — în conexiunea amplă a unei lumi interioare și exterioare totale în sine — furnizează baza reală de neclintit pentru fiecare individ particular. Acest tip trebuie să fie rezervat pentru toate pasiunile, hotărîrile și înfăptuirile din epopee. Or, dată fiind valoarea egală a exteriorului în întîmplările lui independente unele de altele, pare că se acordă incontestabil un loc oricărui capriciu al hazardului, și, totuși, epopeea trebuie, dimpotrivă, să înfățișeze ceea ce e cu adevărat obiectiv, existența substanțială în sine. Această contradicție trebuie preîntîmpinată cu observația că în evenimente și în ceea ce se întîmplă în general se introduce n e c e s i t a t e a. (*E.*, II, 468-469)

În sensul acesta se poate deci afirma că d e s t i n u l domnește în epopee, și nu în dramă, cum se crede de obicei. Prin felul scopului pe care vrea să-l realizeze prin intermediul conflictelor în împrejurări date și cunoscute, caracterul dramatic își croiește el î n s u ș i soarta ; caracterului epic, dimpotrivă, soarta i se face, și această putere a circumstanțelor care impune faptei forma ei individuală îi hotărăște omului ursita și determină rezultatul acțiunilor lui este puterea adevărată a destinului. [...] Destinul hotărăște ce trebuie să se întîmple și ce se întîmplă, și, cum indivizii înșiși sînt maleabili, tot așa sînt maleabile și rezultatele, reușitele și nereușitele, viața și moartea ; deoarece ceea ce se înfățișează înaintea noastră este propriu-zis o mare stare generală, în cuprinsul căreia acțiunile și destinele oamenilor apar ca ceva singular și trecător. Această fatalitate este marea justiție și ea nu devine tragică în sensul dramatic al cuvîntului, conform căruia individul apare judecat ca p e r s o a n ă, ci în sens epic, potrivit căruia omul apare judecat în o b i e c t u l [pe care vrea să-l realizeze, *n.n.*], iar Nemesis, sau soarta tragică, rezidă în faptul că măreția obiectului este prea mare pentru indivizi. Astfel asupra întregului plutește un ton

de tristețe adîncă. Vedem pierind de timpuriu tot ce este excelent; fiind încă în viață, Ahile își plînge moartea, iar la sfîrșitul *Odiseii* îl vedem pe el însuși și pe Agamemnon decedați, îi vedem ca umbre avînd conștiința că sînt umbre; piere și Troia, bătrînul Priam este omorît pe altarul casei sale, femeile și fetele sînt transformate în sclave, Enea pleacă la porunca zeilor să întemeieze în Latium un nou regat, iar eroii învingători se întorc în patria lor, abia după multe suferințe, ca să moară fericiți sau amăriți. (*E.*, II, 469-470)

...a m p l o a r e a cu care se desfășoară epopeea [...] își are rațiunea atît în conținutul epopeii, cît și în forma acesteia. [...] ...Întrucît toate aceste laturi [ale lumii epice, *n.n.*] îmbracă forma obiectivității și a formelor reale, fiecare dintre ele se dezvoltă ca formație interioară și exterioară independentă, la care poetul epic are voie să zăbovească, descriind-o sau zugrăvind-o și căreia el îi poate permite să se desfășoare în exterioritatea ei. [...] Odată cu obiectivitatea sînt nemijlocit date și exterioritatea reciprocă și abundența pestriță a unor trăsături variate. Chiar și în această privință, în nici un alt gen episodicul nu are atîta drept să se emancipeze, aproape pînă la aparența unei independențe nelimitate, ca în epopee. (*E.*, II, 480)

...modul epic de reprezentare nu numai că se oprește cu răgaz la zugrăvirea realității obiective și a stărilor exterioare, ci în afară de aceasta el ridică p i e d i c i în calea deznodămîntului final. Prin aceasta, expunerea epică se abate în multiple direcții de la înfăptuirea scopului principal — a cărui luptă desfășurată care înaintează consecvent poetul dramatic nu are voie s-o piardă niciodată din ochi —, dîndu-i-se tocmai în felul acesta ocazia să ne înfățișeze totalitatea unei lumi de situații care altfel n-ar putea ajunge să fie reprezentată. Cu o astfel de piedică

începe, de exemplu, *Iliada*, întrucît Homer ne povestește îndată despre epidemia mortală pe care a trimis-o Apolo în tabăra grecilor și de care leagă poetul apoi conflictul dintre Ahile și Agamemnon. Această mînie a lui Ahile este a doua piedică. În măsură și mai mare încă, în *Odiseea* fiecare aventură prin care trebuie să treacă Ulise este o amînare a reîntoarcerii sale. Dar mai cu seamă e p i s o a d e l e servesc la întreruperea înaintării directe, jucînd în cea mai mare parte rolul de piedici. Astfel, de exemplu, naufragiul lui Enea, dragostea lui pentru Didona, apariția Armidei la Virgiliu și la Tasso, apoi în general numeroasele aventuri de dragoste ale diferiților eroi din epopeile romantice, care la Ariosto se îngrămădesc și se împletesc atît de variat și de inextricabil, încît marea lor diversitate acoperă cu totul lupta creștinilor cu sarazinii. În *Divina comedie* a lui Dante nu intervin, desigur, piedici explicite în calea înaintării evenimentelor, dar aici înceata înaintare epică este cauzată în parte de zugrăvirea care se oprește la fiecare pas, în parte de numeroasele și episodicele istorii și conversații cu diverși condamnați etc., despre care poetul vrea să ne relateze mai precis. (*E.*, II, 485)

...trebuie să stabilim deosebirea ce există între o acțiune determinată care, povestită epic, ia forma unui e v e n i m e n t și un simplu f a p t care s e î n t î m p l ă. [...] ...cînd se afirmă că *Iliada* n-ar avea nici început necesar și nici sfîrșit adecvat, aserțiunea vine numai din lipsa unei juste înțelegeri a faptului că mînia lui Ahile este ceea ce trebuie să fie cîntat în *Iliada* și deci ea trebuie să constituie începutul. În schimb, dacă reținem ferm figura lui Ahile și ne-o înfățișăm, cu mînia sa stîrnită de purtarea lui Agamemnon, ca element care creează coeziunea întregului, ne dăm seama că nu putea fi găsit mai frumos început și nici încheiere mai frumoasă decît începutul și sfîrșitul *Iliadei*. (*E.*, II, 487-488)

...elaborarea şi rotunjimea epopeii nu rezidă numai în conţinutul particular al acţiunii determinate, ci şi în totalitatea concepţiei despre lume a cărei realitate obiectivă acţiunea întreprinde s-o zugrăvească, iar unitatea epică este de fapt desăvîrşită numai cînd acţiunea particulară e, pe de o parte, încheiată pentru sine, iar pe de altă parte, cînd în desfăşurarea ei este reprezentată în chip intuitiv şi absolut complet şi lumea în sine totală, în al cărei cerc de ansamblu se mişcă acţiunea, precum şi cînd ambele sfere principale se menţin în vie legătură una cu alta în unitate netulburată. (*E.*, II, 490)

Dimpotrivă, cu totul altfel stau lucrurile [decît în specii epice hibride, precum idilele, poemele didactice, romanţele şi baladele, *n.n.]* cu romanul, epopeea burgheză modernă. Aici reapar complet bogăţia şi multilateralitatea intereselor, stărilor, caracterelor, împrejurărilor de viaţă, fundalul amplu al unei lumi totale, precum şi reprezentarea epică a evenimentelor. Ceea ce îi lipseşte însă este starea poetică originară a lumii din care ia naştere epopeea propriu-zisă. Romanul în sensul modern al cuvîntului presupune existenţa prealabilă a unei realităţi organizate prozaic, realitate pe al cărei teren el recîştigă apoi, în cercul lui şi în măsura în care această realitate-condiţie o îngăduie, dreptul pierdut al poeziei atît în ceea ce priveşte caracterul viu al evenimentelor, cît şi indivizii şi destinul lor. De aceea unul dintre cele mai obişnuite şi pentru roman cele mai potrivite conflicte este conflictul dintre poezia inimii şi proza opusă, contrară, a raporturilor, ca şi a accidentelor proprii împrejurărilor exterioare, conflict care se soluţionează fie tragic, fie comic sau îşi găseşte dezlegarea în faptul că, pe de o parte, caracterele ce se opun iniţial ordinii obişnuite a lumii învaţă să recunoască ceea ce este substanţial şi autentic în ea, împăcîndu-se cu condiţiile ei şi încadrîndu-se în chip activ în ele, pe de altă parte, însă, aceste caractere înlătură elementul prozaic din tot ceea ce îndeplinesc, aşezînd în felul acesta, în locul prozei pe care au găsit-o dată, o realitate înrudită şi prietenă cu frumuseţea şi cu arta. În ceea ce priveşte expunerea, şi romanul propriu-zis pretinde, asemenea epopeii, totalitatea unei concepţii despre lume şi viaţă al cărei material şi conţinut multilateral ies în evidenţă în cuprinsul evenimentului individual care formează elementul central al întregului. Dar în ceea ce priveşte mai de aproape concepţia şi executarea, trebuie să se lase aici poetului o libertate cu atît mai mare, cu cît mai puţin este el în măsură să evite de a încorpora proza vieţii reale în descrierile sale, fără ca prin aceasta să se împotmolească chiar în prozaic şi în cotidian. (*E.*, II, 492)

ISTORIA DEZVOLTĂRII POEZIEI EPICE

...în ceea ce priveşte [...] poezia epică, cu ea lucrurile stau ca şi cu sculptura. Modul de prezentare al acestei arte se ramifică, fără îndoială, în tot felul de specii şi subspecii şi se extinde asupra multor epoci şi popoare, dar în forma ei completă am învăţat s-o cunoaştem ca epopee propriu-zisă, găsind la greci cea mai artistică realizare a acestui gen. Epopeea posedă în general cea mai mare înrudire interioară cu plastica sculpturii şi cu obiectivitatea acesteia, atît în sensul conţinutului substanţial, cît şi ca reprezentare a unor forme fenomenale reale, încît ne este îngăduit să nu considerăm întîmplător faptul că, întocmai ca sculptura, şi poezia epică a apărut în forma aceasta originară perfectă tocmai la greci, perfecţiune care n-a fost depăşită niciodată. Dar dincoace şi dincolo de acest punct culminant există încă trepte de

dezvoltare care nu sînt doar de natură subordonată sau mai puțin importantă, ci sînt necesare pentru epopee, fiindcă sfera poeziei cuprinde în ea toate națiunile, iar epopeea înfățișează intuiției noastre tocmai sîmburele substanțial al conținutului [spiritului] unui popor, încît aici dezvoltarea ce ține de istoria universală are mai mare importanță decît în sculptură. (*E.*, II, 493-494)

a) [...] ...ceea ce întîlnim aici [la orientali, *n.n.*] mai esențial se mărginește — în afară de o lirică suavă, parfumată și grațioasă sau care se înalță pînă la u n i c u l și inexprimabilul Dumnezeu — la poezii care trebuie să fie clasate în genul e p i c. Cu toate acestea, epopei veritabile avem numai la inzi și la perși, dar la aceștia ele sînt apoi de dimensiuni colosale.

α) În schimb, c h i n e z i i nu au o epopee națională... [...] Dar ceea ce găsim drept compensație, bogat elaborate, sînt mici povestiri ulterioare și romane de amplă țesătură, care trebuie să ne uimească prin natura limpede și intuibilă a situațiilor și prin expunerea precisă a relațiilor private și publice, prin varietatea, finețea, ba adesea prin delicatețea cuceritoare a caracterelor, îndeosebi a celor feminine, precum și prin întreaga artă proprie acestor opere bine rotunjite.

β) O lume total opusă acesteia ni se deschide în epopeile i n d i c e. Judecînd după puținul pe care-l cunoaștem pînă acum din *Vede*, deja cele mai vechi concepții religioase conțin un sîmbure fecund pentru o mitologie reprezentabilă epic, care se și ramifică, împletindu-se cu fapte eroice omenești, dezvoltîndu-se multe secole înainte de Hristos — datele cronologice sînt încă foarte nesigure — în epopei reale, dar care stau încă pe jumătate pe poziții pur religioase și numai pe jumătate pe poziția poeziei și artei libere. Mai cu seamă cele mai vestite dintre aceste poeme, *Ramayana* și *Mahabharata*, ne înfățișează concepția despre lume a inzilor în toată splendoarea și măreția ei, cu toată confuzia, neverosimilitatea fantastică și izbucnirile ei, precum și invers: cu grația și suavitatea, cu trăsăturile individuale fine ale sentimentului și sufletului acestor prime naturi vegetative. Fapte omenești legendare iau amploarea unor acțiuni ale zeilor întrupați, a căror faptă plutește acum incert între natura divină și umană și, suprimînd limitarea individuală a figurilor și faptelor, face din ele ceva nemăsurat, imens. [...] ...spiritul care a dat naștere acestor poeme grandioase dă dovadă de o imaginație care nu numai că a premers formației prozaice, ci, în general, este absolut incapabil să priceapă luciditatea prozaică și a avut puterea să confere direcțiilor fundamentale ale conștiinței indice forma poeziei originare, cuprinzîndu-le într-o concepție de sine totală despre lume. [...]

γ) Într-un a l t r e i l e a cerc al poeziei epice orientale pot fi așezați alături e v r e i i, a r a b i i, și p e r ș i i.

[...] ...întîlnim chiar la începutul acestei epoci de foarte frumoasă înflorire [a poeziei persane, *n.n.*] un poem epic, care, cel puțin în ceea ce privește materialul utilizat, merge înapoi pînă în trecutul cel mai îndepărtat al vechilor legende și mituri persane, conducîndu-și povestirea de-a lungul epocii eroice și pînă la ultimele zile ale sarazinilor. Această cuprinzătoare operă este *S h a h n a m e h* a lui *F i r d u s i*, fiul grădinarului din Tus, poem născut din Bastanameh. Dar nici acest poem nu este îngăduit să-l numim epopee propriu-zisă, fiindcă el nu face centru al său dintr-o acțiune individual conturată. Din cauza schimbării secolelor lipsește aici o situare fermă în timp și spațiu și îndeosebi figurile mitice cele mai vechi și tradițiile confuze și tulburi plutesc într-o lume fantastică; cu ocazia înfățișării imprecise a acestei lumi fantastice, adesea nu știm dacă avem de-a face cu persoane sau cu triburi întregi, în timp ce, pe de altă parte, apar figuri istorice. [...] În continuare arta epică a perșilor se desfășoară în parte ca e p o p e i d e d r a g o s t e dulcege și

molatice, gen în care și-a cîștigat mai cu seamă faimă N i s a m i, în parte poezia epică se dirijează cu bogata ei experiență epică spre d i d a c t i c, gen în care a fost maistru S a a d i, care a călătorit mult, și, în sfîrșit, ea se adîncește în mistica panteistă pe care o învață și o recomandă în istorisiri și povestiri de tipul legendelor lui D j e l a l e d d i n R u m i. (*E.*, II, 494-498)

b) Poezia g r e c i l o r și a r o m a n i l o r ne duce în adevărata lume epică a artei.

α) Acestui fel de epopei țin cele pe care le-am așezat deja mai sus în frunte, adică cele h o m e r i c e.

[...] ...în poemele homerice găsim pentru prima dată o lume care plutește frumos între bazele generale ale vieții morale în familie, stat și credință religioasă și particularitatea individuală a caracterului, lume care se menține în frumos echilibru între spirit și natură, între acțiunea condusă de scopuri și întîmplarea exterioară, între baza națională a întreprinderilor și planurile, faptele individuale, lume în care, deși par a predomina eroii individuali cu mișcarea lor vie și liberă, această mișcare este totuși temperată prin natura determinată a scopurilor și prin gravitatea destinului, în așa fel încît întreaga expunere trebuie să fie privită și de noi ca supremă realizare pe care o putem gusta și iubi în sfera proprie epopeii. [...]

β) În al doilea rînd, [...] la r o m a n i [...] în zadar am căuta să găsim o biblie epică cum sînt poemele homerice, oricît s-ar fi străduit unii în timpul din urmă să dizolve în epopei naționale istoria cea mai veche a Romei. În schimb, alături de epopeea artistică propriu-zisă, al căruia cel mai frumos model rămîne *Eneida*, se impun deja de timpuriu epopeea istorică și poemul didactic, ca dovezi că romanilor le-a convenit să cultive mai cu seamă domeniile pe jumătate prozaice ale poeziei, după cum dealtfel ei au perfecționat îndeosebi satira ca gen autohton al lor. (*E.*, II, 498-499)

c) Astfel, un suflu nou și un nou spirit n-au putut fi introduse decît prin concepția despre lume și prin credința religioasă, prin faptele și prin destinele unor populații n o i. Acesta este cazul la g e r m a n i, [...] precum și la națiunile r o m a n i c e... [...]

α) Putem socoti ca aparținînd unei p r i m e grupe toate vestigiile poetice care s-au păstrat încă din epoca precreștină a noilor populații, în cea mai mare parte prin tradiția orală, motiv pentru care ele nu ni s-au păstrat nealterate.

Aici trebuie clasate cu deosebire poemele atribuite de obicei lui O s s i a n. [...] ...deși cîntecele lui iau naștere din durere și jale, ele rămîn din punctul de vedere al conținutului lor epice, fiindcă tocmai aceste tînguieli se referă la ceea ce a fost, zugrăvind această lume nu de mult dispărută, eroii ei, aventurile lor de dragoste, faptele, expedițiile pe mare și pe uscat, iubirile, isprăvile de arme, destinul și pieirea lor într-un chip atît de epic-obiectiv, deși întrerupt de efuziuni lirice, încît parcă ar vorbi la Homer eroii, Ahile, Odiseu sau Diomed despre faptele, întîmplările și destinele lor. Totuși, dezvoltarea spirituală a simțirii și a întregii realități naționale n-a ajuns atît de departe ca la Homer, cu toate că inima și sufletul joacă un rol mai adîncit; lipsește mai cu seamă plasticitatea stabilă a figurilor și claritatea luminoasă ca ziua a intuitivizării. [...]

...vestite [...] sînt, pe de o parte, cîntecele eroice ale primei *E d d a*, pe de altă parte, miturile, în care întîlnim pentru prima dată în acest cerc, pe lîngă relatarea unor destine omenești, și diverse povestiri despre nașterea, faptele și pieirea zeilor. Eu însă n-am putut gusta lăudăroșeniile găunoase bazate încă pe simbolica naturii, înfățișate totuși cu figură și fizionomie omenească, pe Thor cu ciocanul lui, lupul Fenris, pe îngrozitorul Methsaufen și, în general, sălbăticia și confuzia tulbure a acestei mitologii. Fără îndoială că toate aceste creații nordice ne

sînt mai apropiate după naționalitate decît, de exemplu, poezia perșilor și a mohamedanilor în general, dar dorința de a le impune culturii noastre actuale ca pe ceva ce ar putea avea dreptul și acum la simpatia noastră mai adîncă, ca pe ceva ce-ar trebui să fie pentru noi element național, această încercare îndrăzneață făcută de mai multe ori înseamnă, pe de o parte, supraevaluarea foarte exagerată a acestor reprezentări diforme în parte și barbare și, pe de altă parte, ignorarea completă a sensului și a spiritului propriului nostru prezent. (*E.*, II, 500-501)

β) Dacă, în al doilea rînd, aruncăm acum o privire asupra poeziei epice a evului mediu creștin, trebuie să luăm în considerare mai întîi și cu deosebire acele opere care, fără a fi influențate direct și în general de literatura și de cultura antică, s-au născut din spiritul proaspăt al evului mediu și al catolicismului consolidat.

[...] Primul element, pe care vreau să-l amintesc pe scurt, îl dau subiectele autentic epice în ceea ce privește conținutul lor și care cuprind în ele interese, fapte și caractere medievale încă absolut naționale. Aici trebuie amintit înainte de toate poemul *Cid.* Ce a însemnat pentru spanioli această floare a eroismului național medieval ei l-au arătat în formă epică în poemul *Cid* și apoi mai tîrziu, cu grație perfectă, într-un șir de romanțe narative, pe care Herder le-a făcut cunoscute în Germania. [...]

Alăturea de această lume de romanțe, deși dispersată, dar ca tip fundamental epică, nu poate fi pus *Cîntecul Nibelungilor,* după cum el nu poate fi pus nici alături de *Iliada* și de *Odiseea.* [...]

[...] Al doilea element principal îl oferă poemele religioase medievale, care au ca conținut istoria lui Hristos, a Mariei, a apostolilor, a sfinților și a martirilor, judecata de apoi etc. Dar opera cea mai pură și mai bogată în conținut, adevărata epopee artistică a evului mediu

creștin și catolic, cel mai mare subiect și cel mai mare poem este în acest domeniu *Divina comedie* a lui Dante. [...]

[...] ...cel de-al treilea domeniu principal în care se mișcă poezia epică a evului mediu putem considera cavalerismul, atît în ce privește conținutul lui lumesc, romantic, de aventuri și lupte pentru onoare, cît și în ceea ce privește împletirea lui cu scopuri religioase, ca mistică a cavalerismului creștin. Acțiunile și evenimentele care se realizează aici nu privesc interese naționale, ci sînt fapte individuale care au ca conținut numai subiectul ca atare, cum am arătat mai sus cînd am tratat despre cavalerismul romantic. (*E.*, II, 501-504)

γ) Într-un al treilea grup principal despre care mai doresc să vorbesc, studiul fecund în urmări al literaturii antice bogate în conținut inaugurează punctul de plecare al unui gust artistic mai pur, propriu unei noi culturi, în al cărei proces de studiere și de asimilare adesea nu mai poate fi însă regăsită acea creație originală pe care o putem admira la inzi, la arabi, precum și la Homer și la medievali. [...]

[...] ...conștiința progresivă a epocii duce cu necesitate la ridiculizarea arbitrarului implicat în aventurile medievale, a fantasticului și a exagerărilor cavalerismului, a ceea ce este de natură formală în independența și singularizarea subiectivă a eroilor înăuntrul unei realități deschise deja pentru cuprinderea unei mai mari bogății de stări și interese naționale, și astfel se ajunge la reprezentarea intuitivă a întregii lumi acum amintite de pe pozițiile comicului. Ca puncte culminante ale acestei concepții pline de spirit asupra întregii lumi cavalerești i-am amintit deja mai sus [...] pe Ariosto și pe Cervantes. [...]

[...] În *Ierusalimul eliberat,* Tasso, spre deosebire de Ariosto, și-a ales ca punct central marele scop comun al

cavalerismului, eliberarea mormîntului sfînt, acest pelerinaj de cucerire al cruciadelor, fără nici un fel de adaos țîșnit din vreo toană comică... [...]

La sus-amintitele epopei mari care au la baza lor o cultură clasică se adaugă [...] și *Lusiada* lui Camões. [...]

[...] Dar fenomenele esențial noi în domeniul credinței religioase și în realitatea vieții moderne își au originea în principiul Reformei, cu toate că întreaga direcție ce derivă din această concepție de viață transformată este mai favorabilă poeziei lirice și dramatice decît epopeii propriu-zise. Totuși, epopeea artistică religioasă își sărbătorește și în acest cerc înflorirea întîrziată îndeosebi cu *Paradisul pierdut* al lui Milton și cu *Mesia* lui Klopstock. [...]

[...] Acum, dacă vrem să găsim în epoca cea mai recentă plăsmuiri cu adevărat epice, trebuie să căutăm altceva decît cercul epopeii propriu-zise. Deoarece întreaga stare contemporană a lumii a îmbrăcat o formă care, cu orînduielile ei prozaice, se opune radical cerințelor a căror împlinire am găsit-o indispensabilă pentru epopeea autentică, iar răsturnările pe care le-au suferit relațiile reale ale statelor și popoarelor persistă încă în măsură prea mare în amintire ca fapte trăite aievea pentru a fi în stare să suporte forma epică a artei. Din această cauză, poezia epică s-a refugiat, din domeniul marilor evenimente ce privesc popoarele, în lumea mărginită a stărilor private și casnice, la țară și în orașele mici, spre a descoperi aici subiectele potrivite pentru a fi tratate epic. În felul acesta, epopeea a devenit, mai cu seamă la noi germanii, idilică, după ce idila propriu-zisă, cu sentimentalitatea ei dulceagă și apoasă, a pierit. [...]

În sfîrșit, pentru zugrăvirea celorlalte cercuri ale vieții moderne naționale și sociale stă deschis în domeniul poeziei epice un cîmp nemărginit pe seama romanului, a povestirii și a nuvelei. Vasta istorie a dezvoltării

acestora de la originea lor și pînă în prezent nu sînt însă în măsură s-o urmăresc aici mai departe nici măcar în liniile ei cele mai generale. (*E.*, II, 506-510)

B

EPOPEEA ORIENTALĂ

...în *Sacontala* la început avem în fața noastră cea mai delicată și mai plină de grație lume a dragostei, lume în care totul se desfășoară potrivit modului de viață omenesc, dar după aceea sîntem dintr-o dată rupți de această realitate cu totul concretă și ridicați în norii cerului lui Indra unde totul este schimbat și, scos din sfera sa determinată, este lărgit primind semnificații generale referitoare la viața naturală în raport cu brahmanii și cu puterea asupra zeilor naturii conferită omului pe calea unor severe penitențe. (*E.*, I, 347)

...arta indiană nici n-a încetat să înfățișeze plastic în fel și chip renunțarea la sensibil și puterea abstracției spirituale și a interiorizării. Acestui gen îi aparține reprezentarea penitențelor de lungă durată și a contemplațiilor profunde, despre care ne oferă cele mai importante modele nu numai cele mai vechi poeme epice *Ramayana* și *Mahabharata,* ci numeroase alte opere de artă poetică. [...]

În reprezentarea unor astfel de penitențe și a diferitelor lor genuri și grade arta inzilor este aproape tot atît de inventivă ca și în politeismul ei ducînd munca aceasta de invenție cu mare seriozitate. (*E.*, I, 354-355)

După ce englezii au pus stăpînire pe țară [India, *n.n.*], a început să se trezească interesul pentru cultura indi-

ană, iar William Jones a studiat primul poemele epocii de aur. Cînd englezii au pus în scenă la Calcutta piese de teatru, brahmanii, la rîndul lor, au reprezentat și ei drame, ca, de pildă, *Sakuntala* de Kalidasa și altele. În acest entuziasm al descoperirii unui lucru nou, cultura indiană a fost așezată pe o treaptă foarte înaltă și, așa cum se întîmplă de obicei cînd se descoperă comori noi, privindu-se de sus și cu oarecare dispreț la cele posedate, s-a afirmat că poezia și filozofia indiană ar întrece pe cele grecești. Pentru noi importanța cea mai mare o au străvechile cărți ce stau la temelia culturii indiene, cu deosebire *Vedele*. [...] De asemenea, două mari poeme epice, *Ramayana* și *Mahabharata*, au ajuns și ele în Europa. [...] În afara acestor opere, sînt de menționat cu deosebire *Puranele*, care cuprind istoria unui zeu sau a unui templu și care au un caracter pe de-a-ntregul fantastic. (*I.*, 154-155)

În scrierile indiene se vorbește de epoci și de cifre care au adesea dimensiuni astronomice, dar care și mai adesea sînt născocite cu totul arbitrar. Se spune astfel despre unii regi că ar fi domnit șaptezeci de mii de ani sau chiar mai mult. [...] Ar fi ridicol să considerăm asemenea date drept date istorice. În poeme este vorba adesea de regi ; ei vor fi fost fără-ndoială figuri istorice, dar, sub această formă, dispar complet în mit ; așa se spune, de pildă, că ei se retrag cu totul din lume pentru a apărea din nou, după ce au petrecut zece mii de ani în singurătate. Cifrele nu au deci valoarea și sensul rațional pe care li-l acordăm noi. (*I.*, 158)

...indienii [...] încep cronologia de la Wirkramaditya, la a cărui strălucită curte trăia Kalidasa, autorul *Sakuntalei*. Dealtfel, în acel timp au trăit în genere poeții cei mai renumiți. (*I.*, 159-160)

...nu se poate nega că *Ramayana* cuprinde în ea în chipul cel mai viu spiritul poporului indic, mai cu seamă sub aspectul lui religios, dar caracterul întregii vieți indice este atît de copleșitor de specific, încît omenescul adevărat nu este în stare să spargă coaja acestei particularități. În schimb, cu totul altfel stau lucrurile cînd este vorba de *Vechiul testament* și cu deosebire de reprezentările epice conținute în tablourile stărilor patriarhale, în care de la început întreaga lume creștină s-a regăsit pe sine, gustînd mereu din nou evenimentele acelea prezentate cu o plasticitate atît de energică. Goethe, de exemplu, chiar în copilăria sa „cu viața lui dispersată și cu învățatul său fărîmițat, își concentra totuși spiritul și sentimentele în acest u n i c punct, liniștindu-se". Chiar și la o etate înaintată, Goethe declară „că, în ciuda tuturor pribegirilor noastre prin Orient, ne-am reîntors mereu la aceste scrieri ca la cele mai împrospătătoare ape de izvor, care, deși ici și colo sînt tulburate, ba adesea se ascund sub pămînt, țîșnesc apoi din nou pure și proaspete". (*E.*, II, 456)

Sublimul propriu imaginației evreiești posedă, desigur, multe elemente de poezie epică originară în reprezentarea despre crearea lumii, în istoriile patriarhilor, în istoria călătoriei prin pustiu, în aceea a cuceririi Canaanului și în desfășurarea ulterioară a evenimentelor naționale, toate acestea înfățișate intuitiv și prinse în adevărul lor natural ; totuși aici prevalează atît de mult interesul r e l i g i o s, încît, în loc să se ajungă la epopei propriu-zise, nu s-a ajuns în parte decît la legende religioase-poetice și la istorie, iar în parte numai la povestiri didactice-religioase. (*E.*, II, 496)

Legendele merg pînă în cele mai vechi timpuri ale istoriei ; ele sînt însă de fapt obscure și în parte contradictorii, iar contradicțiile sînt cu atît mai greu de lămurit cu cît poporul respectiv este lipsit de scrieri de bază și

de lucrări autohtone. [...] Cu privire la perşi, în general, poate fi menţionată aici epopeea *Şah-nameh* de Firdusi, un poem eroic, cuprinzînd 60 000 de strofe, din care Görres a publicat un amplu extras. Firdusi a trăit către începutul secolului al XI-lea, după Hristos, la curtea lui Mahmud cel Mare, la Ghasna, spre răsărit de Kabul şi Kandahar. Această vestită epopee are ca subiect vechile legende eroice ale Iranului (adică, de fapt, ale Persiei de vest); ea nu poate fi însă considerată ca izvor istoric, deoarece conţinutul este poetic, iar autorul ei este un mahomedan. Epopeea descrie lupta dintre Iran şi Turan. [...] Un erou pe nume Rustan este personajul principal al poemului, dar povestirile sînt întru totul născocite sau cu desăvîrşire denaturate. [...] Dacă mai adăugăm şi faptul că în întreg poemul nu întîlnim nici un personaj şi nici o întîmplare care să se refere la Cirus, putem deduce, din aceste puţine date, care este valoarea istorică ce se poate atribui poemului. Acesta are totuşi importanţă pentru noi, întrucît Firdusi ne zugrăveşte în el spiritul epocii sale, precum şi caracterul şi preocupările concepţiei neopersane despre lume. (*I.*, 175-176)

...o natură poetică originară au a r a b i i şi ei sînt de totdeauna poeţi adevăraţi. Deja cîntecele cu eroi liric-narative, *Moallakat*, provenind în parte din ultimul secol premergător profetului, zugrăvesc cînd cu o temeritate care izbucneşte intermitent şi cu o impetuozitate lăudăroasă, cînd cu un calm cumpănit şi cu moliciune agale stările originare ale arabilor încă păgîni; onoarea de trib, focul răzbunării, ospitalitatea, dragostea, plăcerea de aventuri, milostenia, tristeţea, dorul fierbinte, aceste cîntece le zugrăvesc cu putere neslăbită şi în trăsături care ne pot aminti caracterul romantic al cavalerismului spaniol. Acestea reprezintă în Orient prima poezie veritabilă, fără fantasmagorii şi proză, fără mitologie, fără zei şi demoni, fără genii, zîne şi alte entităţi orientale, ci cu

figuri independente, bine reliefate, poezie deşi stranie şi jucîndu-se cu imagini şi metafore, totuşi umană, reală şi ferm închegată în sine. Intuiţia unei lumi eroice similare ne-o dau şi poeziile adunate mai tîrziu ale lui Hamasa, precum şi *Divan*-urile încă needitate ale hudseiliţilor. Dar după cuceririle foarte întinse şi pline de succes ale arabilor mohamedani, s-a şters încetul cu încetul acest caracter eroic originar, făcînd loc în cursul secolelor, în domeniul poeziei epice, în parte unor fabule cu tîlc şi unor senine sentinţe înţelepte, în parte unor povestiri fabuloase ca cele pe care le întîlnim în *O mie şi una de nopţi* sau acelor aventuri despre care Rückert ne-a dat o icoană remarcabil de intuitivă prin traducerea macama-urilor lui Hariri, în care poetul se joacă spiritual şi ingenios cu sunetele cuvintelor, cu sensurile şi semnificaţiile lor, cu rimele. (*E.*, II, 496-497)

...exista [...] un înalt grad de cultură în Imperiul lydian. Arta şi poezia înfloreau acolo datorită grecilor. (*I.*, 180)

EPOPEEA GREACĂ

Prima formă de epic [...] este e p i g r a m a, în măsura în care ea rămîne încă epigramă, adică o inscripţie pe coloane, ustensile, monumente, daruri etc., şi indică ceva... (*E.*, II, 438)

...g n o m e l e anticilor [sînt] sentinţe morale care rezumă condensat ceea ce este mai puternic decît monumentul ridicat pentru comemorarea unei fapte determinate, mai durabil decît darurile aduse divinităţii, decît coloanele, templele, sentinţe morale exprimînd în for-

mă concentrată datoriile omului în viață, înțelepciunea acesteia, concepția a ceea ce constituie pentru om în domeniul spiritului bazele solide și legăturile rezistente în acțiune și cunoaștere. [...] Vechea elegie greacă are în parte acest ton epic; ni s-au păstrat unele de felul acesta compuse de Solon, e un gen care trece ușor la ton și stil parenetic: sînt admonestări, îndemnuri referitoare la conviețuirea în cadrul statului, la legi, la moralitate etc.; proverbele de aur atribuite lui Pitagora aparțin și ele acestui gen. (*E.*, II, 439)

...date fiind noutatea sentințelor pline de înțelepciune, prospețimea concepției de viață și naivitatea considerațiilor pe care le cuprind, aceste creații [vechi poeme epice cu ton didactic, *n.n.*] rămîn departe de platitudinea poemelor didactice de mai tîrziu [...]. Cu titlul de exemplu adecvat vreau să amintesc aici numai *Munci și Zile* de Hesiod, al cărui fel originar de a instrui și de a descrie este străbătut de elemente poetice în mult mai mare măsură decît eleganța rece, erudiția și expunerea sistematică proprii *Georgicelor* lui Virgiliu. (*E.*, II, 439-440)

...expunerea filozofiei eleate în poemele lui Xenofan și Parmenide, și mai cu seamă la Parmenide în introducerea operei sale filozofice, se înfățișează în formă poetică. (*E.*, II, 440)

În cosmogonii, conținutul îl formează devenirea lucrurilor, înainte de toate devenirea naturii, frămîntarea și lupta activităților ce se desfășoară în sînul ei, iar imaginația creatoare, dorind să înfățișeze mai concret și mai bogat, în formă de fapte și evenimente ceea ce se întîmplă, personifică, mai vag ori mai conturat, forțele naturii ce se diferențiază în sfere și formații diferite și, simbolizînd, le îmbracă în haina unor întîmplări și acțiuni omenești. Acest fel de conținut și de reprezentare

epică aparține mai cu seamă religiilor naturii proprii Orientului, și înainte de toate poezia indică este extrem de fecundă în ceea ce privește născocirea și zugrăvirea unor astfel de reprezentări adesea sălbatice și extravagante despre nașterea lumii și despre puterile care continuă să acționeze în ea. (*E.*, II, 440-441)

...același lucru se întîmplă și în teogonii, care au o poziție justă mai ales atunci cînd, pe de o parte, nici diverșii și numeroșii zei nu au în chip exclusiv viața naturii ca conținut prim al puterii și al creațiilor lor și, pe de altă parte, nici invers, un unic zeu nu creează lumea din gîndire și din spirit și nu suportă, în monoteismul său gelos alți zei alături de sine. Această frumoasă linie mijlocie nu o păstrează decît concepția religioasă greacă, găsind nepieritor material pentru teogonii în lupta de degajare a neamului zeesc al lui Zeus din fierberea haotică a primelor puteri ale naturii, precum și în lupta dusă împotriva acestor strămoși naturali: devenire și luptă care formează de fapt istoria obiectivă a nașterii zeilor eterni ai poeziei însăși. Exemplul cunoscut al unui astfel de mod de reprezentare epică îl avem în teogonia care ne-a parvenit cu numele lui Hesiod. Aici toată desfășurarea ia deja în tot cuprinsul ei forma unor evenimente omenești, rămînînd cu atît mai puțin numai simbolică, cu cît zeii, chemați la dominație spirituală, se și eliberează ca individualități spirituale, ca figuri ce corespund esenței lor, motiv pentru care ei au dreptul să acționeze și să fie înfățișați ca oameni. (*E.*, II, 441)

Trebuie să se facă [...] deosebire între istoria politică și istoria filozofiei. Și anume, dacă atunci cînd e vorba de istoria politică, nu este îngăduit ca istoricul să se mărginească să expună evenimentele numai cronicărește, ea poate fi totuși ținută în spirit cu totul obiectiv, cum este, de exemplu, epopeea homerică, cum au procedat Herodot

şi Tucidide. Ei lasă, ca oameni liberi, să se înfăţişeze lumea obiectivă în chip liber, pentru sine, n-au adăugat nimic de la ei la cele relatate şi nici n-au adus în faţa scaunului lor de judecată şi de apreciere acţiunile pe care le-au relatat. *(E.,* I, 107-108)

La scene din natură, cum sînt agreate în romanele noastre, Homer nu se opreşte mult; în schimb, zugrăveşte extrem de amănunţit un baston, un sceptru, un pat, arme, îmbrăcăminte, uşorii unei porţi şi nu uită să menţioneze nici chiar ţîţînile pe care umblă uşa. La noi aşa ceva ar părea lucru foarte exterior şi indiferent, ba, datorită formaţiei noastre, manifestăm o foarte searbădă distincţie faţă de o mulţime de obiecte şi de expresii şi posedăm o amplă ordine ierarhică la diferitele etaje ale îmbrăcămintei, ale ustensilelor etc. În afară de aceasta, în ziua de azi orice producere şi preparare a vreunui mijloc de satisfacere a trebuinţelor noastre se fărîmiţează într-un număr atît de mare de ocupaţii industriale şi meşteşugăreşti, încît toate laturile particulare ale acestei ample ramificări sînt coborîte la nivelul a ceva subordonat, de care nu putem ţine seama şi pe care nu-l putem enumera. În ceea ce priveşte obiectele şi invenţiile de care se foloseşte, existenţa eroilor este însă incomparabil de simplă şi poetul se poate opri la descrierea acestor obiecte, deoarece toate sînt de acelaşi rang, considerate fiind ca unele în care omul — neabătut de la ele de întreaga sa viaţă şi neangajat într-o sferă numai intelectuală — îşi aşează încă onoarea îndemînării sale, a bogăţiei şi a interesului său pozitiv. [...] De aceea zugrăvelile amănunţite făcute de Homer în acest cerc de obiecte nu trebuie să le privim ca pe un adaos poetic la un subiect mai sec, ci această amănunţită luare în considerare este însăşi spiritul oamenilor şi al stărilor zugrăvite (*E.,* II, 452-453)

Numai că această lume nu trebuie să cuprindă în sine numai generalul limitat al evenimentului particular ce se desfăşoară pe acest presupus teren, ci ea trebuie să se amplifice, devenind totalitate a concepţiei naţionale. În privinţa aceasta, cel mai frumos exemplu îl avem în Odiseea, care ne introduce nu numai în viaţa casnică a principilor greci şi a servitorilor şi supuşilor lor, ci desfăşoară în faţa noastră în chipul cel mai bogat şi cele mai diferite reprezentări despre popoare străine, despre pericolele mării, despre locurile unde sălăşluiesc cei decedaţi etc. Dar şi în *Iliada,* unde teatrul faptelor a trebuit, potrivit naturii subiectului, să fie mai limitat şi unde în mijlocul luptelor războiului scene ale păcii puteau găsi loc puţin, Homer a înfăţişat într-un mod admirabil de intuitiv şi cu mare artă, pe scutul lui Ahile, întreg rotocolul pămîntului şi al vieţii omeneşti: nunţi, acţiuni judiciare, agricultură, turme, războaie particulare ale oraşelor unele contra altora; descrierea aceasta a scutului lui Ahile nu poate, prin urmare, fi considerată ca o operă accesorie. În schimb, în poemele care poartă numele lui Ossian, lumea în ansamblul ei este prea mărginită şi nedeterminată şi ea posedă tocmai din această cauză deja un caracter liric, în timp ce nici îngerii şi dracii lui Dante nu constituie o lume pentru sine care ne-ar interesa mai de aproape, ci ei nu au alt rol decît acela de a recompensa sau a pedepsi pe om. Dar, înainte de toate, în *Cîntecul Nibelungilor* lipseşte realitatea precisă a unui domeniu şi a unui teren intuitiv, încît, în această privinţă, povestirea tinde deja să ia tonul cîntecului de bîlci; deoarece ea este, desigur, destul de amplă, dar e ca şi cînd nişte meşteşugari călători, auzind de departe ceva din ea, ar voi acum s-o reproducă în felul lor propriu: noi nu ajungem să vedem lucrurile, ci observăm numai neputinţa şi oboseala poetului. Această amploare plictisitoare a slăbiciunii este, evident, şi mai supărătoare în „Cartea eroilor", pînă ce, în sfîrşit, ea fu biruită de

adevăratele calfe călătoare, care erau maeștrii cîntăreți. (*E.*, II, 453-454)

Invențiile omenești [instrumente, *n.n.*] grecii știu să le aprecieze îndeosebi ; în Homer este direct surprinzătoare bucuria omului față de ele. Despre sceptrul lui Agamemnon se povestește pe larg cum a fost realizat ; se amintește, pe îndelete, cu amănunte, despre ușile care se mișcă în țîțîni, despre echipament și armament. Onoarea invenției omenești pentru constrîngerea naturii este atribuită zeilor.

Dar omul mai întrebuințează natura, pe de altă parte, și ca *podoabă*, al cărei sens constă în a arăta bogăția omului și ceea ce a realizat acesta pentru sine. Un asemenea interes pentru podoabă era foarte dezvoltat încă la grecii lui Homer. (*I*,. 233)

La el [Homer, *n.n.*], poetul, cînd zăbovește la un anumit obiect făcînd comparații, are, pe de o parte, interesul să ne ridice deasupra curiozității, așteptării, speranței, temerilor de natură oarecum practică pe care le avem privitor la deznodămîntul evenimentelor ce țin de diferite situații și de fapte ale eroilor, să ne înalțe deasupra conexiunii de la cauză la efect și consecință și să ne fixeze atenția asupra unor plăsmuiri pe care el ni le înfățișează în repaus, plastic, spre contemplarea teoretică, asemenea unor opere ale sculpturii. Această liniște, acest mod de a face abstracție de interesul pur practic față de ceea ce ne prezintă el în fața ochilor poate fi produs apoi cu mult mai mult, cu cît tot ce servește pentru comparație este luat dintr-un alt domeniu. Pe de altă parte, zăbovirea la asemănări are și rostul mai larg de a scoate în relief ca important un anumit obiect prin zugrăvirea lui oarecum dublă și de a nu-l lăsa să alunece numai fugitiv, odată cu fluxul cîntecului și al evenimentelor. (*E.*, I, 422-423)

...în general poeziei epice i se potrivește mai bine decît celei dramatice să-și producă tulburările și piedicile printr-o nenorocire naturală, furtună, naufragiu, secetă etc. În general însă, arta nu reprezintă o astfel de nenorocire ca simplă întîmplare, ci ca o piedică și un dezastru a cărei necesitate îmbracă anume această formă, în loc de alta. (*E.*, I, 212)

...o epopee oarecare poate totdeauna fi continuată înapoi și înainte, și în afară de aceasta ea oferă ocazie permanentă pentru intercalări. Dar tocmai această succesiune este ceea ce constituie prozaicul. Pentru a aduce un exemplu, să spunem că poeții ciclici la greci au cîntat întregul ciclu al războiului troian și pentru acest motiv au continuat de acolo de unde s-a oprit Homer și au reînceput de la oul Ledei, dar tocmai din această cauză ei au devenit mai prozaici în comparație cu poemele homerice. (*E.*, II, 487)

...poeții c i c l i c i care îi urmează lui Homer părăsesc tot mai mult această elaborare autentic epică, întrucît, pe de o parte, ei dezmembrează totalitatea concepției naționale despre lume în sferele și direcțiile ei particulare, iar pe de altă parte, în loc să țină la unitatea poetică și la forma închegată a unei acțiuni individuale, ei se opresc mai mult numai la expunerea completă a întîmplărilor, începînd de la originea și pînă la sfîrșitul evenimentului, sau la unitatea persoanei, împingînd poezia epică întru întîmpinarea tendințelor deja istorice ale istoriografiei logografilor.

[...] ...poezia epică de mai tîrziu, cea de după epoca lui Alexandru, se îndreaptă, în parte, spre sfera mai îngustă bucolică, în parte nu reușește să dea decît epopei mai mult savante și artificiale decît epopei propriu-zis poetice, precum și poeme didactice, cărora le lipsesc în mă-

sură crescîndă, ca dealtfel întregei acestei opere, prospețimea originară, naivă și sufletul. (*E.*, II, 499)

EPOPEEA MEDIEVALĂ ȘI MODERNĂ

..am atras atenția deja [...] asupra figurilor eroilor homerici și mai cu seamă asupra diversității însușirilor pur omenești și naționale pe care le unește în sine Ahile, în comparație cu care eroul *Odiseii* ne oferă icoana opusă cea mai bogată în conținut. Cid ni se înfățișează și el cu o multilateralitate similară de trăsături de caracter și de situații : ca fiu, erou, îndrăgostit, soț, stăpîn, tată, în raport cu regele său, cu vasalii și cu dușmanii săi. În schimb, alte epopei medievale rămîn mult mai abstracte în ce privește acest fel de caracterizare, îndeosebi cînd eroii lor luptă numai pentru interesele cavalerismului ca atare și se îndepărtează de sfera conținutului poporal cu adevărat substanțial. (*E.*, II, 465)

Poemul *Cid* este un colan de perle, fiecare icoană fiind ferm rotunjită în sine și totuși potrivindu-se una cu cealaltă atît de perfect, încît ele formează, înșirîndu-se împreună, un întreg, conceput absolut în sensul și în spiritul cavalerismului, dar în același timp și cel național-spaniol, bogat în conținut și plin de interese multilaterale referitoare la iubire, căsătorie, mîndrie de familie, onoare și la domnia regilor în lupta creștinilor contra maurilor. Toate acestea sînt atît de epice, de plastice, încît înaintea noastră nu este înfățișat numai obiectul cu conținutul lui pur și măreț, ci cu-o bogăție de scene omenești dintre cele mai nobile, cu desfășurarea celor mai grandioase fapte și, în același timp, formînd o coroană atît de frumoasă și de încîntătoare, încît noi modernii putem să

așezăm acest poem alături de cele mai frumoase ale antichității. (*E.*, II, 502)

Cea mai frumoasă imagine a cavalerimii medievale ne-o oferă Spania, iar eroul ei este Cidul. (*I.*, 370)

În ceea ce privește viața și faptele lui Cid, interesul îl constituie, desigur, pe pămîntul patriei numai u n i c u l mare individ, care își rămîne sieși fidel pretutindenea în dezvoltare, în eroismul și în sfîrșitul său ; faptele lui trec pe lîngă el ca pe lîngă un zeu al sculpturii, dar poemele despre Cid nu sînt epopee propriu-zisă nici ca cronică rimată, iar ca romanțe de mai tîrziu, cum pretinde acest gen, ele sînt numai fărîmițare în situații diverse a acestei existențe de erou național, situații care nu au nevoie să se închege în unitatea unui u n i c eveniment particular. (*E.*, II, 464)

...cu toate că acestei opere prețioase autentic germanice și germane [*Cîntecul Nibelungilor*, *n.n.*] nu-i lipsește un conținut substanțial național în ceea ce privește familia, iubirea conjugală, vasalitatea, fidelitatea, eroismul și nici energia interioară, totuși întregul conflict este, în ciuda amplorii lui epice, mai curînd de natură dramatică decît complet epică, iar expunerea, pe de o parte, nu se concretizează, cu tot caracterul ei detaliat, nici ca bogăție individuală și nici ca intuitivitate cu adevărat vie ; pe de altă parte, ea se pierde în zugrăvirea a ceea ce e dur, sălbatic, crud, în timp ce caracterele, deși ferme și elastice în acțiunile lor, se aseamănă, dată fiind asprimea lor abstractă, mai mult ca niște chipuri de lemn grosolane, decît pot fi comparate cu individualitatea plină de spirit, uman elaborată a eroilor și femeilor homerice. (*E.*, II, 502)

Opera superioară [în lumea romantică, *n.n.*] este aceea pe care fiecare om trebuie s-o săvîrșească asupra sa în-

sași, adică viața sa, prin care el își hotărăște destinul său veșnic. Acest obiect a fost, de exemplu, conceput de Dante în a sa *Comedie divină* potrivit concepției catolice, întrucît ne conduce prin infern, purgatoriu și paradis. Cu toată ordinea severă a întregului, nici aici nu lipsesc reprezentări fantastice și aventuri, întrucît opera mîntuirii și a condamnării este înfățișată nu numai în sine și pentru sine, în forma ei generală, ci este înfăptuită cu privire la un număr aproape incalculabil de indivizi considerați cu particularitățile lor; și, în afară de aceasta, p o e t u l își arogă dreptul bisericii: ia în mîinile sale cheile împărăției cerului, mîntuiește și condamnă, făcîndu-se astfel judecător al lumii care instalează în iad, în purgatoriu sau în paradis pe cei mai cunoscuți indivizi ai lumii antice și creștine: poeți, cetățeni, ostași, cardinali, papi. (*E.*, I, 598)

...*Divina comedie* a lui D a n t e [...], structurat după reguli stricte, aranjat aproape sistematic, nu-l putem considera ca epopee în sensul obișnuit al cuvîntului, fiindcă îi lipsește o acțiune individual închegată care să se desfășoare pe baza largă a întregului; dar, cu toate acestea, tocmai această epopee posedă în cel mai mare grad cea mai fermă organizare interioară și rotunjime. În locul unui eveniment particular, ea are ca subiect acțiunea eternă, scopul final absolut, iubirea divină în manifestarea ei nepieritoare și în cercurile ei neschimbătoare; are ca loc al acțiunii iadul, purgatoriul și cerul, scufundînd lumea vie a acțiunilor și a suferințelor omenești, mai precis, lumea faptelor și destinelor individuale, în această existență imobilă. Aici dispare în fața măreției absolute a scopului și țintei finale a tuturor lucrurilor orice element individual și particular al intereselor și scopurilor omenești, dar în același timp avem aici în formă complet epică întemeiat, în mod obiectiv și în interiorul cel mai intim al său, tot ceea ce e mai trecător

și mai fugitiv în lumea vie, judecat în privința valorii și nonvalorii lui în lumina conceptului suprem, adică a lui Dumnezeu. Deoarece, cum au fost indivizii în privința purtărilor, a intențiilor lor și a realizării acestora, așa sînt ei aici înfățișați pentru totdeauna, împietriți ca niște chipuri turnate în metal. În felul acesta, poemul lui Dante îmbrățișează totalitatea lumii obiective: starea eternă a iadului, a purgatoriului, a raiului, iar pe aceste fundamente indestructibile se mișcă figurile lumii reale potrivit caracterului lor particular sau, mai curînd, s-a u mișcat și sînt acum, conform justiției eterne, împietrite în acțiunile și în existența lor, sînt ele însele eterne. După cum eroii homerici dăinuie în amintirea n o a s t r ă datorită muzei, tot astfel aceste caractere dantești și-au creat o stare pentru e l e î n s e l e, pentru individualitatea lor, și sînt eterne nu în reprezentarea noastră, ci în e l e î n s e l e. Imortalizarea lor prin Mnemosine a poetului are aici valoare obiectivă, ca judecată eternă a lui Dumnezeu, în numele căruia cel mai îndrăzneț spirit al timpului său condamnă sau achită tot prezentul și tot trecutul. Cu acest caracter al subiectului pentru sine însuși deja dat de-a gata trebuie să meargă mînă în mînă și expunerea. Ea nu poate fi decît o călătorie prin regiuni stabilite o dată pentru totdeauna, regiuni care, deși sînt inventate, amenajate și populate cu aceeași libertate a imaginației cu care Hesiod și Homer și-au plăsmuit zeii, totuși trebuie să înfățișeze o icoană și o relatare despre cele văzute de însuși poetul. Iadul: tablou cu mișcare energică, plastic în reprezentarea chinurilor și inflexibil, plin de lumini producătoare de groază, totul însă temperat de propria și tulburata milă a lui Dante; tabloul purgatoriului este mai blînd, dar elaborat încă cu relief și din plin; în sfîrșit, limpede ca lumina este icoana paradisului, fără forme plastice, încărcată de veșnicia gîndului. Fără îndoială, antichitatea intervine în interiorul acestei lumi a poetului catolic, dar numai ca stea călă-

uzitoare a înțelepciunii și a culturii omenești și ca tovarăș de drum, iar unde este vorba de doctrină și de dogmă, cuvîntul îl are numai scolastica teologiei creștine și iubirea. (*E.*, II, 502-504)

...lucrurile stau mai prost în ceea ce privește viața durabilă a unei epopei, cînd în cursul secolelor conștiința spirituală și viața s-au schimbat în așa măsură, încît legăturile acestui trecut de mai tîrziu cu acel punct de plecare s-au rupt cu totul. Așa i s-a întîmplat și lui Klopstock în alte domenii ale poeziei cu reconstituirea unei doctrine naționale despre zei încercate de el și, ca urmare a acestei reconstituiri, cu Herman și Thusnelda. Același lucru trebuie să-l spunem și despre *Cîntecul Nibelungilor*. Burgunzii, răzbunarea Kriemhildei, faptele lui Siegfried, întreaga stare a vieții, destinul întregii seminții care piere, caracterul nordic, regele Etzel etc., toate acestea nu mai au în nici o privință vreo legătură vie cu viața noastră casnică, burgheză, orînduită juridic, cu instituțiile și constituțiile noastre. [...] Dorința de a face acum din toate acestea ceva național, ba chiar o carte a poporului, a fost cea mai trivială și mai banală toană. În zile de aparent reînteţită însuflețire, aceasta a fost semnul bătrîneții unui timp care, redevenit copilăroasă la apropierea morții, se reconforta încîntîndu-se de ceea ce pretinzînd că și alții au acest sentiment. (*E.*, II, 455-456)

O p r i m ă figură principală [în cadrul poeziei cavalerismului, *n.n.*] este Carol cel Mare, cu căpeteniile sale, în lupta contra sarazinilor și păgînilor. În acest cerc legendar franc, cavalerismul feudal formează o bază principală, ramificîndu-se în chip variat în poeme al căror material de prim ordin îl constituie faptele unuia dintre cei doisprezece eroi, de exemplu faptele lui Roland sau ale lui Doolin din Mainz și ale altora. Multe dintre aceste

epopei au fost create îndeosebi în Franța, pe timpul domniei lui Filip-August. Un a l d o i l e a cerc de legende își are originea în Anglia și are ca subiect faptele regelui Artur și ale cavalerilor mesei rotunde. Istorie legendară, cavalerism anglo-normand, cultul femeii, fidelitate vasală se amestecă aici fantastic și tulbure cu o mistică alegorică creștină, în timp ce scopul principal al tuturor faptelor cavalerești constă în descoperirea sfîntului Graal, un vas cu sîngele sfînt al lui Hristos, în legătură cu care ia naștere cea mai complicată țesătură de aventuri, pînă ce întreaga tovărășie se refugiază la preotul Ioan din Abesinia. Ambele aceste subiecte și-au găsit cea mai bogată dezvoltare în nordul Franței, în Anglia și în Germania. În sfîrșit apare un a l t r e i l e a cerc de poezii cavalerești, mai arbitrar, cu conținut mai neînsemnat, exagerînd eroismul cavaleresc pînă la fantastic, cu reprezentări fabuloase despre Orient, poezii care ar fi apărut mai întîi în Portugalia sau în Spania, avînd ca eroi principali membrii întregii familii Amadis. În a l d o i l e a r î n d, mai prozaice și mai abstracte sînt marile poeme alegorice, agreate mai cu seamă în nordul Franței în secolul al XIII-lea, dintre care vreau să amintesc cu titlu de exemplu numai cunoscutul *Roman de la Rose*. Alăturea de acestea și opuse acestora putem aminti variatele anecdote și povestirile mai mari, numite *fabliaux* și *contes*, care își luau subiectele mai mult din realitatea zilnică și relatau despre cavaleri, preoți, cetățeni ai orașelor și înainte de toate povesteau istorii de dragoste și de divorț în parte pe ton comic, în parte pe ton tragic, cînd în proză, cînd în versuri, gen pe care Boccaccio l-a adus la perfecție în maniera cea mai pură și cu un spirit mai cultivat. (*E.*, II, 505-506)

...vreau să atrag atenția numai asupra îndemînării strălucite și a grației și spiritului, asupra farmecului și naivității savuroase cu care Ariosto — al cărui poem se

mişcă încă în mijlocul scopurilor poetice ale evului mediu — face, în chip discret şi cu umor, să se dizolve în sine însuşi fantasticul datorită neverosimilităţilor lui prosteşti, în timp ce romanul mai profund al lui Cervantes are cavalerismul deja ca ceva trecut înapoia sa, trecut care din această cauză nu poate intra în proza reală şi în prezentul vieţii decît ca închipuire ruptă de realitate şi nebunie fantastică, dar care, în ceea ce priveşte aspectele lui mari şi nobile, este mult superior elementelor în parte stîngace şi neghioabe, în parte lipsite de caracter şi meschine ale acestei realităţi prozaice, înfăţişînd viu în faţa ochilor noştri lipsurile acesteia. (*E.*, II, 507)

...T a s s o în *Ierusalimul eliberat* [...] a realizat, după modelul lui Homer şi Virgil, cu inspiraţie, sîrguinţă şi studiu, o epopee artistică care ar putea fi pusă alăturea de înseşi amintitele modele. Fără îndoială, în afară de un interes real, sfînt, în parte şi naţional, găsim aici un gen de unitate, desfăşurare şi rotunjire a întregului [...], precum şi o eufonie a stanţelor, ale căror cuvinte melodice trăiesc încă şi azi în gura poporului; dar, cu toate acestea, tocmai acestui poem îi lipseşte în cea mai mare măsură caracterul originar care să poată face din el, o carte fundamentală a unei întregi naţiuni. Anume, în loc ca opera, fiind e p o p e e autentică cum este cazul la Homer, să găsească c u v î n t u l potrivit pentru tot ceea ce este naţiunea în faptele ei şi să-l exprime o dată pentru totdeauna, această epopee a lui Tasso se înfăţişează ca un poem, deci ca un eveniment c o n s t r u i t p o e t i c, găsind plăcere şi mulţumire mai cu seamă în elaborarea artistică a limbii în parte lirice, în parte epice-descriptive şi a formei frumoase în general. De aceea, oricît şi-ar fi luat Tasso drept model pe Homer şi în privinţa structurării materialului epic, totuşi pentru întregul spirit al concepţiei şi al reprezentării artistice este perceptibilă cu deosebire influenţa lui Virgiliu, căreia noi nu-i recunoaştem meritul de a fi fost tocmai în avantajul poemului. (*E.*, II, 507-508)

Această disoluţie în sine a cavalerismului a ajuns să fie conştientă de sine şi şi-a primit cea mai adecvată reprezentare artistică cu deosebire la Ariosto şi la Cervantes, iar la Shakespeare acele caractere individuale prin particularitatea lor despre care a fost vorba mai sus.

α) La Ariosto ne amuză mai ales complicaţiile infinite ale destinelor şi scopurilor, împletirea fabuloasă a unor relaţii fantastice şi a unor situaţii bufone, cu care poetul se joacă în chip straniu şi nesăbuit. Ceea ce eroii iau în serios este curată prostie şi nebunie goală. Mai ales iubirea a coborît de la dragostea divină a lui Dante, de la delicateţea fantastică a lui Petrarca la istorii adesea obscene şi senzuale şi la conflicte ridicole, în timp ce eroismul şi vitejia apar împinse pînă la o culme de pe care ele nu mai trezesc mirarea care crede, şi produc numai un surîs din cauza caracterului fabulos al faptelor. Dar, alături de indiferenţa modului în care se produc situaţiile şi dau naştere la ramificări şi la conflicte prodigioase, care sînt începute, întrerupte, din nou complicate, tăiate şi la sfîrşit rezolvate în chip surprinzător, precum şi alături de tratarea comică a spiritului cavaleresc, Ariosto ştie în egală măsură să reţină şi să scoată în evidenţă şi ceea ce este nobil şi mare în spiritul cavaleresc, în curajul, iubirea, onoarea şi vitejia cavalerească, după cum se pricepe să zugrăvească just şi alte pasiuni ale cavalerilor: agerimea, viclenia, prezenţa lor de spirit şi multe altele.

β) Dar dacă Ariosto se îndreaptă mai mult spre f a b u l o s u l propriu spiritului de aventură, Cervantes, dimpotrivă, elaborează r o m a n e s c u l. În *Don Quijote* avem de-a face cu o natură nobilă, la care cavalerismul devine nebunie, întrucît spiritul lui de aventură se manifestă în mijlocul unor stări strict determinate, ale unei realităţi zugrăvite precis în ceea ce priveşte raporturile ei exte-

rioare. Acest fapt produce comica contradicţie dintre o lume rezonabilă, organizată prin ea însăşi, şi un suflet izolat, care doreşte ca această ordine şi fermitate să fie create numai prin el şi prin cavalerism, prin care ea n-ar mai fi putut să fie decît tulburată. Dar, în ciuda acestei rătăciri comice, *Don Quijote* conţine tocmai ceea ce elogiam mai înainte la Shakespeare. Cervantes l-a înfăţişat şi pe eroul său ca pe o natură originar nobilă, înzestrată cu daruri spirituale multilaterale, natură ce ne interesează şi ea într-adevăr. Don Quijote este un suflet care, în nebunia lui, este perfect sigur de sine şi de cauza sa sau, mai curînd, această nebunie constă numai în faptul că el este şi rămîne atît de sigur de sine şi de cauza sa. Fără acest calm lipsit de reflecţie cu privire la conţinutul şi succesul acţiunilor sale, el n-ar fi un romantic autentic, iar această siguranţă de sine în ce priveşte caracterul substanţial al sentimentelor sale este împodobită, în chip cu totul grandios şi genial, cu cele mai frumoase trăsături de caracter. Tot astfel întreaga operă este, pe de o parte, o persiflare a cavalerismului romantic, de la un capăt la celălalt o ironie veritabilă, în timp ce la Ariosto spiritul de aventură rămîne oarecum o glumă frivolă ; pe de altă parte însă, întîmplările lui Don Quijote formează numai firul pe care este înşirată în felul cel mai graţios o salbă de nuvele autentic romantice, spre a arăta şi a păstra valoarea adevărată a ceea ce restul romanului dizolvă cu comicul lui.

γ) Vedem aici cavalerismul convertindu-se, chiar şi în ce priveşte cele mai importante interese ale lui, în ceva comic. În chip similar aşază şi Shakespeare, alături de fermele sale caractere individuale şi de situaţii şi conflicte tragice, figuri şi scene comice sau, cu ajutorul unui umor profund, înalţă aceste caractere mult deasupra lor însele şi deasupra scopurilor lor respingătoare, limitate şi false. De exemplu, Falstaff, nebunul în *Regele Lear*,

scena muzicanţilor din *Romeo şi Julieta* aparţin primei categorii, Richard al III-lea ţine de această din urmă categorie. (*E.*, I, 600-601)

Unul dintre argumente *(Elenchus)* se numea m i n c i n o s u l. Cînd cineva mărturiseşte că minte : minte el atunci sau spune adevărul ? * [...] Este ceva cu totul asemănător cu ceea ce vedem în timpurile moderne, în care există oameni care se consumă adîncindu-se în problema cvadraturii cercului : expresie devenită aproape nemuritoare. Aceştia caută o relaţie simplă în ceva ce e incomensurabil. Încurcătura vine din faptul că se pretinde răspuns simplu la un conţinut contradictoriu. Această istorioară a trecut ca moştenire urmaşilor şi a fost mereu reprodusă. În *Don Quijote* întîlnim exact acelaşi lucru. Sancho, guvernator al insulei Barataria, este pus la încercare cu multe cazuri insidioase cînd ţine scaun de judecată, între altele cu chestiunea următoare : în guvernămîntul lui Sancho se află un pod, construit la ordinul unui bărbat bogat pentru binele călătorilor, dar avînd alăturea şi o spînzurătoare. Trecerea peste pod este îngăduită oricui, cu condiţia să spună adevărat unde se duce : dacă minţea, trebuia să fie spînzurat. Or, sosi cineva pe pod şi, la întrebarea unde merge, declară că el a venit aici ca să fie agăţat de acea spînzurătoare. Păzitorii podului au ajuns atunci în mare încurcătură. Deoarece să-l spînzure nu era cazul, căci omul spusese adevărul şi deci trebuia să fie lăsat să treacă ; dacă îl lăsau să meargă mai departe ar fi însemnat că omul n-a spus adevărul. Ajunşi în această încurcătură, păzitorii s-au adresat înţelepciunii guvernatorului, care s-a pronunţat cu înţelepciune : în cazuri dubioase să fie luată măsura cea mai blîndă şi deci să fie lăsat omul să se ducă mai departe. Sancho nu şi-a spart capul. (*F.*, I, 435-436)

---

* Cicero, *Acad. Quaest.*, IV, 29.

Cu această operă cu totul națională în ceea ce privește subiectul ei [*Luisiada* lui Camões, *n.n.*], poetul cîntînd aici îndrăznețele fapte de navigație ale portughezilor, am ieșit deja din evul mediu propriu-zis și sîntem introduși în sfera unor interese care anunță o nouă eră. Totuși, și aici, cu tot focul patriotismului, cu tot caracterul viu ale descrierii, scos cele mai de multe ori din intuiție proprie și din proprie experiență de viață, și cu toată unitatea epic rotunjită, se face simțită ruptura dintre subiectul național și cultura artistică, împrumutată în parte de la antici, în parte de la italieni, ruptură care șterge impresia originalității epice. (*E.*, II, 508)

Milton, prin cultura și eleganța corectă a expresiei dobîndite în urma studierii celor vechi, se prezintă și el, desigur, ca model prețios pentru epoca sa, dar cu profunzime a conținutului, energiei, invenție și realizare și mai ales ca obiectivitate epică, Milton trebuie considerat absolut inferior lui Dante ; fiindcă, pe de o parte, conflictul și catastrofa în *Paradisul pierdut* iau o întorsătură spre dramatic, pe de altă parte [...], avîntul liric și tendința morală-didactică constituie o trăsătură fundamentală specifică a acestui poem, care se îndepărtează mult de obiectul propriu formei originare a epopeii. (*E.*, II, 508)

Am vorbit deja despre o scindare asemănătoare între subiect și cultura epocii care îl oglindește epic în legătură cu **K l o p s t o c k**. La aceasta devine apoi vizibilă neîntrerupta străduință de a transmite și cititorului, printr-o umflată retorică a sublimului, aceeași recunoaștere a demnității însuflețitoare și a sfințeniei subiectului tratat la nivelul căreia s-a ridicat poetul însuși. Cu totul pe altă latură lucrurile nu se petrec în esență într-o anumită privință nici în *Henriada* lui Voltaire. Cel puțin și aici poezia este cu atît mai mult ceva construit, cu cît subiectul [...] nu se arată a fi potrivit pentru o epopee originară. (*E.*, II, 508-509)

...materialul propriu poeziei lirice și dramatice nu este absent din epopee, deși aici aceste laturi, în loc să constituie forma fundamentală a întregii expuneri, se valorifică numai ca momente, nefiindu-le îngăduit să priveze epopeea de caracterul ei specific. De aceea nu trebuie să fie considerate ca veritabil epice manifestările lirice pe care le întîlnim, de exemplu, la Ossian și care dau tonul și culoarea operei ; sau manifestările lirice care, în parte chiar la Tasso și apoi îndeosebi la Milton și la Klopstock, ies în relief ca părți în cuprinsul cărora poetul a creat tot ce este mai bun din ceea ce a putut da, ci sentimentele și reflexiile trebuie să fie relatate asemeni exteriorului, ca ceea ce a avut loc, a fost spus, gîndit, și să nu întrerupă tonul epic, care înaintează calm. (*E.*, II, 477-478)

Ca exemplu apropiat de epopeea idilică vreau să amintesc numai *L u i s e* a lui V o s s, precum și înainte de toate capodopera lui G o e t h e, *H e r m a n n și D o r o t h e a*. Fără îndoială, aici ne este deschisă priveliștea spre fundalul celui mai mare eveniment mondial al epocii noastre, cu care au apoi nemijlocită legătură situația circiumarului și a familiei sale, a pastorului și a farmacistului, încît, dat fiind faptul că micul orășel nu ne este înfățișat în raporturile sale politice, găsim că se face un salt nejustificat, neputînd descoperi veriga de legătură ; dar tocmai prin omiterea acestei verigi mijlocitoare își păstrează întregul caracterul lui specific. Fiindcă, deși Goethe a știut să utilizeze în chipul cel mai fericit revoluția pentru a amplifica poemul, el a așezat-o cu măiestrie cu totul în depărtare, împletind în acțiune numai acele stări ale ei care, dat fiind omenescul simplu al lor, se leagă absolut neforțat cu deja amintitele condiții și situații casnice și orășenești. Principal este însă faptul că pentru această operă Goethe a știut să extragă și să zugrăvească din realitatea modernă trăsături, situații, complicații care reînvie în domeniul lor elemente ce dau far-

mec nepieritor relațiilor omenești originare înfățișate în *Odiseea* și în scenele vieții patriarhale ale Vechiului testament. (*E.*, II, 509)

...iese în evidență [...] opoziția ce există între epopeile originare și cele confecționate artificial într-o epocă mai tîrzie. Această deosebire este vizibilă în chipul cel mai frapant la Homer și la Virgiliu. Treapta culturală pe care s-au născut poemele homerice rămîne încă în frumoasă armonie cu subiectul însuși; în schimb, la Virgiliu, fiecare hexametru ne aduce aminte că felul de a vedea al poetului diferă cu totul de lumea pe care vrea să ne-o înfățișeze și îndeosebi zeii nu posedă prospețimea care e proprie vieții. În loc să trăiască prin ei înșiși și să dea naștere credinței în existența lor, ei se dovedesc a fi simple născociri și mijloace exterioare, pe care nu le poate lua în serios nici poetul, nici ascultătorul, cu toate că poetul se străduiește să producă aparența că trebuie luate într-adevăr în serios. În general, în întreaga epopee virgiliană lucește lumina obișnuită a zilei, iară vechea tradiție, legenda, feericul poeziei sînt introduse cu claritate prozaică în ramele intelectului determinat. [...] La Homer însă zeii plutesc într-o lumină magică, între poezie și realitate; ei nu sînt apropiați de reprezentare atît de mult încît apariția lor să devină pentru noi ceva cu care ne-am putea întîlni în toate zilele, și totuși ei nu sînt lăsați atît de neconturați încît să nu posede realitate vie pentru intuiția noastră. Ceea ce fac ar putea fi tot atît de bine explicat din interiorul omului care acționează, iar cauza care ne face să credem în existența lor este substanțialul, conținutul valoros care stă la baza lor. Sub acest aspect, și poetul îi ia în serios, dar figura și realitatea exterioară a lor poetul însuși le tratează cu ironie. Se pare că așa credeau și anticii în această formă exterioară a apariției lor, credeau în ea ca în operele artei, care-și primesc de la poet prețuirea și semnificația. Această prospețime senină și omenească a intuitivizării, datorită căreia chiar și zeii devin umani și naturali, este unul dintre principalele merite ale poemelor homerice, în timp ce zeitățile lui Virgiliu urcă și coboară înăuntrul cursului real al lucrurilor ca niște mașinării artificiale. [...]

Această construcție a poetului ni se înfățișează în măsură și mai mare nu ca ceva scos din realitatea însăși, ci ca ceva artificial, cînd istoria povestită ne este cunoscută și familiară chiar în forma ei proprie și proaspătă sau ca realitate istorică. În această categorie, intră, de exemplu, *Paradisul pierdut* al lui Milton, *Noachida* lui Bodmer, *Mesia* al lui Klopstock, *Henriada* lui Voltaire și multe altele. În toate aceste poeme nu poate fi trecută cu vederea sciziunea dintre conținut și reflexia poetului de la nivelul căreia acesta descrie evenimentele, persoanele și stările. La Milton, de exemplu, găsim întru totul sentimentele și considerațiile unei imaginații moderne și ale reprezentărilor morale ale timpului său. Tot astfel la Klopstock avem, pe de o parte, Dumnezeu-Tatăl, istoria lui Hristos, patriarhi, îngeri etc., iar pe de altă parte, cultura germană a secolului al XVIII-lea și conceptele filozofiei lui Wolf. [...] Desigur, nu lipsesc aici sentimentele frumoase, situațiile fermecătoare, și îndeosebi în chip atrăgător este zugrăvit momentul reîncarnării sufletului, însă conținutul rămîne pentru noi o născocire în care nu credem. În comparație cu aceste reprezentări abstracte, umbrele care beau sînge la Homer și reînvierea memoriei și a graiului lor posedă infinit mai mult adevăr și realitate poetică. [...] În *Mesiada* însă, oricît de multe elemente ar conține ea — suflet pur și imaginație seducătoare —, au intrat, tocmai datorită felului de imaginație, infinit de multe elemente găunoase, abstract-discursive și adunate în vederea unei întrebuințări dinainte plănuite, elemente care, dată fiind ruptura interioară a conținutului și a modului său de reprezentare,

a făcut destul de curînd din întregul poem ceva ce aparține trecutului. Deoarece trăiește și durează numai ceea ce, lipsit de ruptură interioară, înfățișează în mod originar o viață originară și o acțiune originară. (*E.*, II, 472-476)

Mașinile și fabricile noastre de azi, cu produsele care ies din ele, precum în general modul de a ne satisface nevoile vieții noastre, ar fi [...] tot atît de nepotrivite cu fundalul de viață pe care-l pretinde epopeea originară, ca și organizația statală modernă. Fiindcă, după cum în cuprinsul stărilor concepției epice veritabile despre lume nu trebuie să se fi impus ca valabil intelectul cu generalitățile lui și cu dominația acestora care se impune independent de felul de a vedea al individului, tot astfel nici în aceste stări nu-i este încă îngăduit omului să apară desfăcut din legătura sa vie cu natura și rupt de comunitatea sa puternică și proaspătă cu ea, comunitate în parte prietenoasă, în parte dușmănoasă. (*E.*, II, 451)

...din acest proces de disoluție a romanticului în forma lui de pînă aici face parte, în sfîrșit, r o m a n e s c u l în înțelesul modern al cuvîntului, care este precedat în timp de romanele cavalerești și pastorale. Romanescul acesta este cavalerismul redevenit serios, avînd iarăși un conținut real. Accidentalitatea existenței exterioare s-a transformat în orînduire fermă, sigură, a statului și a societății civile, încît acum locul scopurilor himerice pe care le urmărea cavalerul îl ia poliția, justiția, armata, conducerea de stat. Datorită acestui fapt se schimbă și spiritul cavaleresc al eroilor care acționează în romanele mai noi. Cu scopurile lor subiective : iubire, onoare, ambiție sau cu idealurile lor de reformatori ai lumii, ei se găsesc ca indivizi în fața acestei orînduieli consolidate și a prozei realității care le ridică în cale dificultăți din toate părțile. Atunci, dată fiind această opoziție, dorințele și pretențiile subiective cresc enorm, deoarece fie-

care găsește în fața sa o lume fermecată, care, după el, nu este cum trebuie să fie, împotriva căreia el trebuie să lupte fiindcă aceasta îi rezistă și, dată fiind fermitatea ei dură, nu cedează în fața pasiunilor lui, ridicînd în fața acestora voința unui tată, a unei mătuși, apoi raporturi cetățenești, drept tot atîtea piedici. Mai ales tinerii sînt acești noi cavaleri care sînt nevoiți să-și facă drum prin lumea care se realizează pe sine însăși în locul idealurilor lor și consideră drept nenorocire faptul că, în general, există familie, societate civilă, stat, legi, îndeletniciri profesionale etc., deoarece aceste relații substanțiale ale vieții se opun crud, cu limitările lor, idealurilor și dreptului infinit al inimii. Este nevoie deci să fie făcută o fisură în această ordine a lucrurilor, să fie schimbată lumea, să fie făcută mai bună, sau cel puțin să-ți croiești, în ciuda ei, un cer pe pămînt, să-ți cauți fata care este așa cum trebuie să fie, s-o găsești, s-o cîștigi și s-o cucerești, bravînd rudele rele și alte circumstanțe potrivnice. Aceste lupte însă nu sînt în lumea modernă altceva decît anii de ucenicie, de educație a individului în mijlocul realității existente, date, fapt care le conferă adevărata lor semnificație. Deoarece, la sfîrșitul acestor ani de ucenicie subiectul a terminat cu nebuniile tinereții, se încadrează cu dorințele și opiniile sale în relațiile existente și în cuprinsul rațional al acestora, se introduce ca verigă ce face parte din lanțul de fenomene care e lumea și-și cucerește aici o poziție adecvată. Oricît s-ar fi certat cineva cu lumea în dreapta și în stînga, oricît ar fi fost el aruncat încoace și încolo, pînă la urmă, de cele mai multe ori, el totuși își cucerește fata sa și o situație oarecare, se căsătorește și devine un filistin întocmai ca și ceilalți : soția conduce gospodăria, vin copiii, femeia adorată — care era la început unica, era un înger —, se înfățișează acum aproximativ ca și toate celelalte femei, serviciul cere muncă și cauzează neplăceri, căsnicia, supărări familiale, și astfel cad pe capul

omului toate neajunsurile. Constatăm aici același caracter al spiritului de aventură, numai că acesta își găsește semnificația lui justă, iar fantasticul cuprins în spiritul de aventură trebuie să-și primească corectarea necesară. *(E.*, I, 601-602)

O înțelegere justă a lucrurilor a făcut ca aceste descrieri ale particularului să fie lăsate pe seama romanului (cum sînt descrierile lui Walter Scott etc.); este dovadă de bun-gust să se lege zugrăvirea viețuirii neesențiale, particulare, de o materie neesențială, ca aceea pe care o scoate romanul din evenimentele private și din pasiunile subiective. A împleti însă, în interesul unui așa-numit adevăr, nimicurile individuale, legate de timp și de persoane, în reprezentarea intereselor generale, este nu numai contrar judecății și gustului, ci și împotriva conceptului de adevăr obiectiv, în înțelesul căruia, pentru spirit, adevărat este numai ceea ce este substanțial, nu însă și inconsistența existențelor exterioare și a evenimentelor întîmplătoare; și este deci cu desăvîrșire indiferent dacă asemenea lucruri nesemnificative sînt formal certificate, sau numai închipuite poetic drept caractere și puse pe seama cutărui sau cutărui nume și cutăror sau cutăror împrejurări. *(E./S.*, 362-363)

POEZIA LIRICĂ

Din obiectivitatea obiectului spiritul coboară în sine însuși, privește în propria sa conștiință, dînd satisfacție trebuinței de a face reprezentabile, în locul realității exterioare a obiectului, prezența și realitatea acestuia în sufletul subiectiv, în experiența inimii și în reflexia reprezentării, făcînd astfel reprezentabile conținutul și activitatea vieții interioare. Dar pentru ca această exprimare să nu rămînă expresia întîmplătoare a subiectului ca atare, adică a subiectului ca simțire și ca reprezentare nemijlocită, ci să devină limbă a interiorului poetic, intuițiile și sentimentele, oricît ar aparține în propriu poetului ca individ singular și oricît le-ar zugrăvi el ca pe ale sale, trebuie să aibă totuși un conținut general-valabil, adică să fie în ele însele sentimente și considerații veritabile, pentru care poezia inventează și descoperă expresia adecvată și vie. *(E.*, II, 510-511)

A

CARACTERUL GENERAL AL LIRICII

La poezia epică duce trebuința de a auzi despre lucrul care se desfășoară în fața subiectului pentru sine ca o totalitate încheiată în sine obiectiv; dimpotrivă, în lirică

își găsește satisfacere nevoia inversă de a *ne* exprima și de a percepe sufletul în exteriorizarea lui însuși. (*E.*, II, 512)

a) *Conținutul* operei de artă lirice nu poate fi desfășurarea unei acțiuni obiective cu legături bogat ramificate și formînd o întreagă lume, ci este subiectul individual, și tocmai de aceea caracterul singular al situației și al subiectelor, precum și felul în care sufletul se înfățișează într-un astfel de conținut pe sine conștiinței, cu judecata lui subiectivă, cu bucuria și admirația sa, cu durerea sa, cu simțirea sa în general. Datorită acestui principiu al particularizării și al singularizării implicat în poezia lirică, conținutul poate fi extrem de variat și se poate referi la toate laturile vieții naționale, dar cu deosebirea esențială că, în timp ce epopeea desfășoară în una și aceeași operă totalitatea spiritului poporului cu faptele și stările lui reale, conținutul mai determinat al poemului liric se mărginește la una dintre aceste laturi particulare sau, cel puțin, nu poate ajunge la desfășurarea și la plenitudinea explicitată pe care trebuie s-o aibă epopeea spre a-și îndeplini sarcina. De aceea ansamblul liricii unui popor poate parcurge, fără îndoială, ansamblul intereselor, reprezentărilor și scopurilor naționale, însă lucrul acesta nu-l poate o poezie lirică singură. Lirica nu trebuie să elaboreze biblii poetice ca cele pe care le-am întîlnit în poezia epică. În schimb, ea se bucură de avantajul de a putea lua naștere aproape în toate timpurile dezvoltării naționale, în timp ce epopeea propriu-zisă rămîne legată de epoci originare determinate; în epoci ulterioare de dezvoltare prozaică, ea reușește mai puțin. (*E.*, II, 512-513)

b) Acum, *în al doilea rînd*, în ceea ce privește în general *forma* datorită căreia un astfel de conținut devine operă de artă lirică, punctul central îl formează aici individul cu reprezentările lui interioare și cu sentimentele lui. [...] Iată de ce individul trebuie să se înfățișeze în sine însuși ca personaj poetic, bogat în imaginație și în sentimente sau grandios și adînc în considerații și idei, și înainte de toate independent, ca o lume interioară încheiată în sine, din care au fost înlăturate dependența și simplul arbitrar al poeziei. [...]

[...] ...tonul fundamental rămîne liric, deoarece lucrul principal nu este zugrăvirea lipsită de subiectivitate a ceea ce se petrece în realitate, ci, invers, felul de a vedea și simți al subiectului, dispoziția sa sufletească, veselă sau tînguitoare, curajoasă sau deprimantă, dispoziție sufletească ce străbate întregul; de asemenea și efectul urmărit prin crearea unei astfel de opere aparține cu totul sferei lirice. Anume ceea ce intenționează poetul să producă în ascultător este aceeași dispoziție sufletească în care îl transpune pe el întîmplarea povestită, dispoziție pe care din acest motiv el a încorporat-o cu totul în expunerea întîmplării. [...]

[...] ...poetul liric este complet liber, întrucît el *însuși*, cu interiorul lui, își devine subiect de tratare, și nu ocazia exterioară ca atare, făcînd din această cauză să depindă numai de felul său subiectiv de a vedea și de dispoziția sufletească poetică a sa care anume laturi ale subiectului și în ce succesiune și asociere să fie înfățișate. Însă gradul în care poate precumpăni ocazia obiectivă cu conținutul ei obiectiv sau propria subiectivitate a poetului ori în care se pot întrepătrunde aceste două laturi nu poate fi indicat *apriori* după un criteriu fix.

[...] ...poetul liric autentic nu are nevoie să plece de la evenimente exterioare pe care să le povestească cu bogăție de sentimente sau de la alte împrejurări și ocazii reale care să devină impulsul efuziunilor sale, ci el este, pentru sine, o lume subiectiv încheiată, încît el poate găsi impulsul, ca și conținutul *în sine însuși* și din această cauză se poate opri la situațiile, stările, eve-

nimentele interioare și la pasiunile propriei sale inimi și ale propriului său spirit. Aici, în interioritatea sa subiectivă, omul își devine lui însuși operă de artă, în timp ce poetului epic îi servesc drept conținut eroul străin și faptele lui și cele ce i se întîmplă. [...]

[...] De aceea, în această privință, lirica poate cădea ușor în greșeala de a pretinde că subiectivul și particularul ar prezenta interes deja în sine și pentru sine. *(E.*, II, 514-521)

c) [...] ...dacă, pentru epoca de înflorire a epopeii veritabile, am pretins o stare națională în ansamblul ei încă nedezvoltată, încă necoaptă pentru proza realității, liricii, dimpotrivă, îi sînt favorabile epoci care au elaborat deja o orînduială mai mult sau mai puțin încheiată a condițiilor de viață, întrucît numai în astfel de timpuri se reflectează în sine însuși insul uman prin opoziție cu această lume exterioară, retrăgîndu-se din ea în interiorul său, unde se izolează ca totalitate de simțire și de reprezentare independentă. Căci în lirică forma și conținutul nu le dau totalitatea obiectivă și acțiunea individuală, ci subiectul ca subiect. Dar acest lucru nu e nevoie să fie înțeles în sensul că pentru a putea să se exteriorizeze liric individul ar fi nevoit să rupă orice legătură cu interesele și cu concepțiile naționale și să se situeze în chip formal exclusiv pe propriile sale picioare. Dimpotrivă, în cuprinsul acestei independențe abstracte n-ar mai rămîne ca conținut decît cu totul accidentala pasiune particulară, arbitrarul dorințelor și al bunului-plac, iar proasta aiureală a toanelor și originalitatea bizară a sentimentelor ar cîștiga aici un cîmp nelimitat. Ca orice poezie adevărată, lirica autentică trebuie să dea expresie conținutului adevărat al sufletului omenesc. Dar ca conținut liric trebuie să fie înfățișat și tot ceea ce este mai obiectiv și mai substanțial ca ceva ce e simțit, contemplat, reprezentat sau gîndit în mod subiectiv. În al doilea rînd apoi, nu este vorba aici de simpla exteriorizare de sine a interiorului individual, de primul cuvînt nemijlocit care spune epic ce este lucrul, ci de expresia artistică a sufletului poetic, expresie deosebită de întîmplătorul mod comun de exprimare. Din această cauză, cu cît concentrarea simplă a inimii se deschide pe seama unor sentimente multilaterale și pentru considerații mai cuprinzătoare, iar subiectul devine conștient de interiorul său poetic în mijlocul unei lumi orînduite mai prozaic, cu atît mai mult pretinde lirica și o cultură artistică dobîndită, care trebuie să se înfățișeze ca muncă independentă făcută în avantajul și spre desăvîrșirea darului subiectiv natural. Acestea sînt cauzele care explică faptul că lirica nu rămîne limitată la anumite epoci în dezvoltarea spirituală a unui popor, ci poate înflori bogat în cele mai diferite epoci, și mai cu seamă în epoca modernă, în care fiecare individ își conferă dreptul de a avea pentru sine însuși părerea sa particulară și propriul său mod de a simți. *(E.*, II, 522-523)

LATURI SPECIFICE ALE POEZIEI LIRICE

...ca centru și conținut propriu-zis al poeziei lirice, subiectul poetic concret, poetul, trebuie să se instituie pe sine, dar fără să treacă la faptă și la acțiune reală, angajîndu-se în mișcarea unor conflicte dramatice. Singura lui manifestare și faptă se limitează, dimpotrivă, la faptul că el dă cuvîntul interiorului său, cuvinte care, oricare ar fi subiectul lor, expun dispoziția spirituală a subiectului care se exprimă pe sine și se străduiesc să trezească aceeași dispoziție și spirit, aceeași stare a sufletului, aceeași direcție a reflexiei în ascultător și să le mențină treze. (*E.*, II, 529)

...privitor la poezia lirică ca operă de artă poetică, se poate spune în general foarte puțin, din cauza bogăției imprevizibile a celor mai diverse moduri de a concepe forme ale conținutului, la rîndul lui tot atît de incomensurabil de variate; deoarece caracterul subiectiv al acestui întreg domeniu, cu toate că nici el nu are voie să se sustragă de sub părerea legilor generale ale frumuseții și ale artei, atrage după sine, prin însăși natura lucrului, faptul că scara întorsăturilor și a tonurilor reprezentării artistice trebuie să rămînă nelimitată. (*E.*, II, 531-532)

...trebuie să considerăm interiorul subiectiv ca pe adevăratul punct de unitate al poemului liric. Dar interioritatea ca atare este, în parte, unitatea cu totul formală a subiectului cu sine însuși, în parte ea se fărîmițează și se disperseaza, particularizîndu-se și devenind infinită diversitate de reprezentări, sentimente, impresii, intuiții etc., a căror legătură nu constă decît în faptul că unul și același eu le poartă în sine oarecum ca un simplu receptacul. De aceea, pentru a putea oferi punctul central care conferă coeziune operei de artă lirice, subiectul, pe de o parte, trebuie să fi înaintat pînă la o stare concret determinată a dispoziției sufletești sau a situației, pe de altă parte, el trebuie să se contopească cu această particularizare a sa ca și cum s-ar contopi cu sine însuși, încît să se simtă și să se reprezinte pe sine însuși în ea. Numai astfel devine subiectul o totalitate subiectivă delimitată în sine și exprimă numai ceea ce decurge și are legătură cu acest mod determinat. (*E.*, II, 532-533)

...contrar amplei desfășurări epice, lirica are ca principiu al său concentrarea, și ea trebuie să caute în general să producă efect îndeosebi prin profunzimea interioară a expresiei, și nu prin felul difuz al descrierii sau explicației. Totuși, poetul are la dispoziția sa cea mai mare bogăție de nuanțe și de trepte între concizia

aproape mută și reprezentarea complet elaborată în ceea ce privește limpezimea ei grăitoare. Tot atît de puțin este îngăduit să fie surghiunită din poezia lirică și intuitivizarea obiectelor exterioare. [...] Dar [...] orice zugrăvire propriu-zisă a unor obiecte exterioare, zugrăvire chiar plină de sentiment, ba chiar și caracterizarea amănunțită a unor situații interioare, are totdeauna mai puțin efect decît concentrarea mai strînsă și expresia concisă, plină de semnificație. (*E.*, II, 533-534)

...în general, tocmai liricii îi sînt proprii digresiunile dacă nu fărîmițează unitatea, însă înainte de toate întorsăturile surprinzătoare, combinațiile spirituale și trecerile subite, aproape violente țin de natura liricului.

[...] ...legăturile prin mijlocirea cărora se face înaintarea pot lua forma unei desfășurări calme, puțin întrerupte, dar și forma unor salturi lirice, trecînd, fără verigi mijlocitoare, de la o reprezentare oarecare la alta foarte îndepărtată, încît poetul pare a alerga fără nici o frînă încoace și încolo și, susținut în acest zbor al său de beția inspirației, apare în fața intelectului lucid și iubitor de deducții ca posedat de putere, al cărei patos îl stăpînește împotriva voinței sale și îl răpește. Avîntul și lupta unei astfel de pasiuni sînt atît de proprii unor specii ale liricii, încît Horațiu, de exemplu, în numeroase poezii ale lui s-a străduit să facă în mod deliberat și forțat astfel de salturi care par a fărîmița legătura interioară a poetului. (*E.*, II, 534-535)

...hexametrul, cu curgerea lui egală, reținută și totuși vie, este cel mai excelent metru epic. Dar în ceea ce privește lirica, trebuie să pretindem îndată cea mai mare varietate de metri și cea mai multilaterală structură interioară a acestora. [...] Natura dispoziției sufletești și a întregului fel de a vedea trebuie să se evidențieze deja în măsura versului, deoarece efuziunea lirică se află cu

timpul, ca element exterior al comunicării, în relaţie mult mai strînsă decît naraţiunea epică, care situează în trecut fenomenele reale, juxtapunîndu-se sau împletindu-se în forma unei desfăşurări mai mult spaţiale, în timp ce lirica înfăţişează ivirea instantanee a sentimentelor şi a reprezentărilor în succesiunea temporală a naşterii şi a formării lor şi din acest motiv trebuie să dea formă artistică însăşi mişcării temporale celei mai variate. *(E.*, II, 535-536)

Atît această spiritualizare prin semnificaţia interioară, cît şi această accentuare a sunetului sînt absolut adecvate liricii, întrucît ea receptează şi exprimă în parte ceea ce există şi apare numai în sensul pe care acesta îl are pentru interior, iar în parte ia ca material al comunicării ei proprii cu deosebire sunetul şi tonul. Desigur, şi în acest domeniu elementul ritmic se poate înfrăţi cu rima, dar în acest caz lucrul se petrece într-un fel care se apropie de tactul muzical. De aceea, strict vorbind, aplicarea poetică a asonanţei, a aliteraţiei şi a rimei ar trebui să se limiteze la domeniul liricii... [...] ...ceea ce aparţine în mod mai propriu liricii este figuraţia mai ramificată a rimei, care, sub raportul revenirii aceloraşi sunete de litere, de silabe şi de cuvinte şi al alternării unor sunete diferite de litere, de silabe şi de cuvinte, se structurează şi se rotunjeşte în strofe cu rime variat distribuite şi încrucişate. *(E.*, II, 536-537)

...poezia lirică se îndreaptă, în grad şi mai mare decît este cu putinţă prin simpla rimă, spre muzică, prin faptul că cuvîntul devine melodie efectivă şi cîntec. Şi această înclinare poate fi complet justificată. Anume, cu cît materialul şi conţinutul liric ca atare posedă mai puţină independenţă şi obiectivitate şi este cu precădere de natură lăuntrică, avîndu-şi rădăcinile numai în subiect

ca atare, cu atît mai mult pretinde el o exterioritate fermă, necesară expunerii lui, căci pentru a putea fi comunicat, el are nevoie totuşi de un punct de sprijin exterior. Rămînînd lăuntric, el este nevoit să devină mai excitant în exterior. Dar această excitare a sufletului nu o poate produce decît muzica.

Astfel, în ceea ce priveşte executarea ei exterioară, poezia lirică o şi întîlnim, aproape totdeauna şi pretutindeni, acompaniată de muzică. Totuşi nu trebuie trecută cu vederea o gradaţie esenţială în această îmbinare; deoarece lirica romantică, şi îndeosebi lirica modernă, este aceea care se contopeşte cu melodii propriu-zise, şi anume mai cu seamă în cîntecele în care dispoziţia sufletească, afectivitatea este dominantă, iar muzica trebuie să întărească acest sunet interior al sufletului, transformîndu-l în melodie. Cîntecul popular, de exemplu, preferă acompaniamentul muzical şi-l suscită. În schimb, canţonetele, elegiile, epistolele etc. ba chiar şi sonetele, azi nu vor găsi uşor compozitori. *(E.*, II, 537)

DEZVOLTAREA ISTORICĂ A LIRICII

...îndeosebi în acest domeniu al poeziei nu este posibilă o tratare concretă a problemelor decît cînd acestea sînt privite şi în dezvoltarea lor istorică. Deoarece generalul, care poate fi stabilit pentru sine, rămîne limitat nu numai în ceea ce priveşte cuprinsul lui, ci el rămîne abstract şi în ceea ce priveşte valoarea lui, fiindcă aproape în nici o altă artă nu sînt determinante într-o aşa de mare măsură particularităţile epocii şi ale naţionalităţii, precum şi individualitatea geniului subiectiv pentru conţinutul şi forma operelor de artă. *(E.*, II, 547)

a) În primul rînd, în ceea ce privește mai de aproape lirica orientală, ea se deosebește în esență de cea apuseană prin faptul că Orientul, potrivit principiului său general, nu realizează nici independența și libertatea individuală a subiectului, nici acea interiorizare a oricărui conținut a cărei infinitate în sine constituie profunzimea sufletului romantic. [...]

[...] ...această lirică trece, în privința liberării subiectului de sine și de orice individualitate și particularitate în general, la expansiunea originară a interiorului, care se pierde apoi cu ușurință în nelimitat și nu poate ajunge pînă la exprimarea pozitivă a conținutului ce și l-a luat ca subiect, deoarece acest conținut însuși este substanțialul căruia nu i se poate da formă. Din această cauză, lirica răsăriteană, și îndeosebi lirica la evrei, arabi și perși, are în această privință caracterul de imn înălțător. [...]

[...] Dar aceste metafore, imagini și comparații prin care se dezvăluie interiorul și se exteriorizează aproape numai pe calea intuiției nu sînt sentimentul real și lucrul însuși, ci numai expresia subiectivă a acestora făcută de poet. De aceea aici ceea ce îi lipsește sufletului liric ca libertate interioară concretă este compensat prin libertatea expresiei care se dezvoltă începînd de la naivele parabole în imagini și parcurgînd cele mai multilaterale grade intermediare pînă la inimaginabilele îndrăzneli și pînă la cel mai ascuțit spirit de combinații noi și surprinzătoare. (*E.*, II, 547-549)

b) A doua treaptă principală [a dezvoltării istorice a liricii *n.n.*] o constituie lirica grecilor și a romanilor. Pe această treaptă, trăsătura caracteristică decisivă o formează individualitatea clasică. Potrivit acestui principiu [...] subiectul se îmbină liber cu universalul ca substanță a propriului său spirit, prinzînd lăuntric ca conștiința sa poetică această unire individuală.

[...] Anume celor expuse de ea [poezia lirică, *n.n.]* ca vederi despre viață, ca sentințe înțelepte etc., cu toată transparenta lor generalitate, nu le lipsește felul independent de a vedea și de a concepe al individualității libere. Apoi lirica anticilor se exprimă cu mai puțină bogăție de imagini și mai puțin metaforic, și mai mult direct și propriu, în timp ce și sentimentul subiectiv devine pentru sine însuși obiectiv, parte în chip general, parte ca figură intuibilă. (*E.*, II, 549-550)

c) [...] ...ca în poezia epică, și în cea lirică se încorporează un conținut și un spirit original numai datorită apariției unor națiuni noi. Acesta este cazul popoarelor germanice, romanice și slave, care dezvoltă în chip tot mai variat și mai bogat în conținut, chiar în epoca veche și păgînă a istoriei lor, dar mai cu seamă după convertirea lor la creștinism, atît în evul mediu, cît și în cursul ultimelor secole, a treia linie principală a liricii în spiritul caracterului general al formei romantice a artei.

Pe această a treia linie de dezvoltare, poezia lirică dobîndește o importanță atît de preponderentă, încît principiul ei se afirmă în primul rînd și cu deosebire în privința epopeii, însă mai apoi, într-o fază ulterioară de dezvoltare, și cu privire la dramă, într-un chip mult mai profund decît a fost posibil la greci și la romani; ba, la unele popoare pînă și elementele autentic epice sînt tratate cu totul potrivit tipului liricii narative, ceea ce dă naștere unor creații cu privire la care nu sîntem siguri dacă trebuie să le încadrăm în genul acesta ori în celălalt. Această înclinare spre concepția lirică își are cauza esențială în faptul că întreaga viață a acestor națiuni se dezvoltă din principiul subiectivității, care se simte împinsă să producă din sine substanțialul și obiectivul ca pe ceea ce e al său și să-i dea formă, devenind tot mai conștientă în sine de această adîncire subiectivă.

[...] În ceea ce privește conținutul, aproape toate fazele de dezvoltare ale existenței naționale și individuale referitoare la religia și viața profană a acestor [popoare] și secole sînt deschise pe seama unei tot mai mari bogății, care își găsesc expresie, reflectate din interior, ca stări și situații subiective. În ceea ce privește forma, tipul fundamental îl constituie, în parte, expresia sufletului concentrat în interiorul său, fie că acest suflet se încorporează în evenimente naționale sau altele, în natură, și în mediul exterior, fie că rămîne ocupat numai cu sine însuși; în parte [acest tip fundamental îl constituie] reflexia care se adîncește în chip subiectiv în sine însuși și în cultura ei mare. Sub aspect exterior, plastica versificației ritmice se transformă în muzica aliterației, asonanței și a celor mai variate împletiri de rime, făcînd uz de aceste elemente noi, pe de o parte, foarte simplu și fără pretenții, pe de altă parte, cu multă artă și cu forme fixe elaborate și noi descoperite, în timp ce dicțiunea exterioară dezvoltă tot mai complet adevăratul acompaniament muzical al cîntecului melodic și al instrumentelor. *(E.,* II, 552-553)

B

POEȚI, POEZII

Principalul liric al grecilor, Pindar, aparține tebanilor. *(E./S.,* 65)

...Pindar [...] trece ușor [...] de la ocaziile ce se oferă la sentințe adînci despre natura generală a eticului, a divinului, apoi a eroicului, a faptelor eroice, a întemeierii statelor etc., și este stăpîn tot atît de mult pe intuitivizarea plastică pe cît de mult este stăpîn și pe avîntul subiectiv al imaginației. *(E.,* II, 551)

Căci poetul liric autentic trăiește în sine, prinde raporturile potrivit individualității sale poetice și, oricît de variat și-ar contopi interiorul cu lumea exterioară și cu stările, complicațiile și destinele ei, comunică în reprezentarea artistică a acestui material numai viața independentă, proprie sentimentelor și considerațiilor ei. Cînd, de exemplu, Pindar fusese invitat să cînte gloria unui învingător în jocurile de întrecere sau cînd poetul făcea acest lucru din proprie inițiativă, el punea stăpînire pe subiectul său în așa măsură, încît opera sa nu devenea o poezie d e s p r e învingător, ci o efuziune prin care el se exterioriza pe sine însuși. *(E.,* II, 518)

...*Cîntecul despre clopot* al lui Schiller [...] înfățișează etapele exterioare ale turnării clopotului ca puncte de sprijin esențiale pentru mersul evolutiv al întregii poezii, legînd apoi de acesta efuziunile corespunzătoare ale sentimentului, precum și diferitele considerații despre viață și alte descrieri de situații omenești. Pindar ia și el, în alt fel, din locul natal al învingătorului, din faptele seminției căreia acesta îi aparține sau din alte împrejurări de viață motiv ocazional de a aduce laudă tocmai cutăror zei și nu altora, de a aminti numai anumite fapte și destine, de a face numai anumite considerații, de a intercala numai cutare sentințe înțelepte etc. *(E.,* II, 518)

...Pindar, de exemplu, posedă în sus-amintitele condiții obiective de viață ale învingătorilor pe care îi cîntă un sîmbure real pentru structurarea și desfășurarea conținutului, însă în diferitele poezii sînt mereu alte puncte de vedere, altă dispoziție sufletească, de exemplu avertisment, mîngîiere, înălțare sufletească, pe care le face să domine și care, cu toate că aparțin numai poetului ca subiect poetic, îi sugerează tocmai ele acestuia amploarea a ceea ce vrea el să atingă, să elaboreze sau să omită din cuprinsul sus-amintitelor împrejurări, precum tot acele

dispoziţii sufleteşti îi inspiră şi felul luminii în care înfăţişează conţinutul şi asocierile de care trebuie să se servească pentru a produce efectul liric urmărit. *(E.*, II, 519)

...ceea ce confirmă înălţimea poetică interioară a poetului este măiestria cu care el este în stare [...] să creeze un întreg absolut unitar în sine însuşi, care să-l înalţe, ca operă a s a, deasupra grandorii obiectului său.

Din acest fel de inspiraţie lirică au luat naştere multe dintre operele lui Pindar, a căror splendoare interioară triumfătoare se revelează apoi şi în ritmul foarte mobil şi totuşi reglat cu fermă măsură. În schimb, Horaţiu este foarte rece şi rezonabil mai cu seamă acolo unde vrea să fie mai avîntat şi de o artificialitate imitativă care în zadar încearcă să camufleze subtilitatea mai degrabă calculată numai a compoziţiei. Nici inspiraţia lui Klopstock nu este totdeauna autentică, ci devine adesea ceva făcut, cu toate că unele dintre odele lui sînt pline de sentimente adevărate şi reale şi au o demnitate bărbătească cuceritoare şi o putere expresivă. *(E.*, II, 541-542)

...poetul liric mare se îndepărtează repede [...] de la subiectul propriu-zis şi se înfăţişează pe sine însuşi în poemul său. [...] Astfel, în poeziile sale, Pindar nu preamăreşte atît eroul prin gloria pe care i-o cîntă, cît mai mult face să fie auzit el, poetul: nu el, Pindar, a avut cinstea să-i cînte pe acei învingători, ci cinstirea care li se face constă în faptul că au fost glorificaţi de Pindar. Această grandoare interioară eminentă constituie nobleţea poetului liric. [...] ...eroii lui Pindar au rămas pentru noi nume goale, dar el însuşi, ca poet care s-a căutat p e s i n e şi s-a glorificat, există de neuitat; gloria pe care o pot pretinde eroii este un simplu breloc la gloria poetului liric. Şi [...] Horaţiu, exceptînd cînd vorbeşte despre August *ex officio* — ceea ce se simte cu uşurinţă —,

revine cele mai de multe ori destul de curînd la sine însuşi. *(E.*, II, 529-530)

...fiecare poet îşi face o măsură silabică corespunzătoare caracterului liric al său; Safo, pentru efuziunile ei delicate, dar înflăcărate de focul pasiunii, al căror efect este şi mai potenţat prin expresie; Alceu, pentru odele sale mai bărbăteşti şi mai îndrăzneţe; şi îndeosebi şcolile, dată fiind varietatea conţinutului şi tonului lor, admit nuanţarea multilaterală a dicţiunii şi a metrului. *(E.*, II, 550)

...în manifestarea acestor interese subiective [liricul, *n.n.*] îşi păstrează dreptul să înceapă şi să întrerupă aproape oriunde vrea. De exemplu, Horaţiu sfîrşeşte adesea deja acolo unde, după modul obişnuit de a gîndi şi de a exprima, am crede că lucrul abia trebuie să înceapă, adică poetul descrie, de exemplu, numai sentimentele sale, dispoziţiile şi pregătirile pentru o serbare, fără să mai aflăm ceva despre felul cum a decurs şi cum a reuşit acea serbare. *(E.*, II, 515)

La r o m a n i, poezia lirică găseşte un teren, fără îndoială, de mai multe ori lucrat, dar mai puţin teren originar roditor. Din această cauză, epoca ei de strălucire se mărgineşte în parte mai ales la epoca lui Augustus, cînd lirica a fost cultivată ca manifestare teoretică şi plăcere a spiritului cultivat, iar în parte rămîne mai mult o chestiune de abilitate în traducere şi copiere, rod al sîrguinţei şi al gustului, decît fruct al sentimentului proaspăt şi al concepţiei artistice originale. Cu toate acestea şi în ciuda erudiţiei şi al mitologiei străine, precum şi a imitării îndeosebi a unor modele mai reci, alexandrine, iese în evidenţă în mod independent particularitatea romană în general şi totodată şi caracterul individual şi spiritul diferiţilor poeţi, elemente care, dacă

facem abstracţie de sufletul intim al poeziei şi al artei, au dat în domeniul odei, ca şi în acela al epistolei, satirei şi elegiei, ceva absolut încheiat în sine şi perfect. Dimpotrivă, satira de mai tîrziu — care poate fi clasată aici — cu amărăciunea ei cauzată de decadenţa epocii, cu indignarea ei înţepătoare şi cu virtutea ei declamatoare, intră cu atît mai puţin în sfera adevărată a netulburatei contemplări poetice, cu cît ea nu poate opune altceva imaginii unui prezent depravat decît tocmai deja-amintita indignare şi retorica abstractă a unui zel virtuos. (*E.*, II, 551-552)

...Horaţiu, în a sa *Integer vitae,* utilizează [...] întîmplarea că a întîlnit un lup într-un fel care nu ne-ar îndreptăţi să considerăm întreaga bucată ca poezie ocazională, ci ca argument pentru propoziţia cu care începe şi pentru caracterul inalterabil al sentimentului de iubire cu care se încheie. (*E.*, II, 520)

Şi în cîntecele de dragoste ale lui Hafiz vedem întreaga individualitate vie a poetului, schimbîndu-şi conţinutul, poziţia, expresia, încît aproape că trece la umor. Totuşi, Hafiz nu are nici o temă particulară în poeziile sale, nici o icoană obiectivă, nici un zeu, nici o mitologie. Ba, cînd citeşti aceste efuziuni libere, simţi că în general orientalii n-au putut avea tablouri şi artă plastică. Hafiz trece de la un obiect la altul, se lasă dus în toate părţile, dar scena pe care o zugrăveşte este totdeauna una, în care e adus în faţa noastră omul întreg în toată sinceritatea lui, cu vinul, cîrciumile, fetele lui, curtea lui etc., lipsit de dorinţe şi de egoism, gustînd plăcerea curată de a ne privi ochi în ochi şi de la suflet la suflet. (*E.*, II, 520)

...r o m a n ţ a [...] izolează diferitele scene ale unui eveniment, înfăţişînd apoi fiecare scenă pentru sine, înaintînd rapid şi simpatizînd întru totul cu ceea ce zugrăveşte. Această sesizare fermă şi precisă a ceea ce e cu adevărat caracteristic într-o situaţie şi această reliefare pronunţată mergînd mînă în mînă cu o participare subiectivă deplină faţă de ceea ce înfăţişează apar îndeosebi la spanioli într-o formă nobilă, făcînd ca romanţele lor narative să producă un efect puternic. Peste aceste tablouri lirice se revarsă o anumită luminozitate, care aparţine mai mult preciziei clar distinctive a intuiţiei sensibile decît interiorităţii calde a sentimentului. (*E.*, II, 516)

Mai cu seamă italienii au dat în sonetele şi în sextinele lor exemple strălucite de sentimente însoţite de subtilă reflecţie, care într-o situaţie dată exprimă nemijlocit şi cu concentrare interioară nu numai stările sufleteşti ale nostalgiei, durerii, dorinţei etc. sau intuiţiile unor obiecte exterioare, ci şi sentimente care au o mişcare sinuoasă şi privesc cu luciditate, departe de mitologie, în istorie, în trecut şi în prezent, reîntorcîndu-se totdeauna în ele însele, delimitîndu-se şi fiind coerente. (*E.*, II, 545)

POEŢI GERMANI, POEZII GERMANE

...poetul liric se simte împins să exprime în cîntec tot ce ia formă poetică în sufletul şi în conştiinţa sa. În această privinţă trebuie amintit mai ales Goethe, care în mijlocul bogatei şi variatei sale vieţi s-a comportat totdeauna ca poet, adică a compus poezii. Şi sub acest aspect el face parte dintre cei mai eminenţi oameni. Rar poate fi întîlnit un om atît de activ şi cu interese atît de multilaterale şi care, în ciuda acestei nemărginite desperări, să trăiască absolut în s i n e şi să transforme în contemplaţie poetică absolut tot ceea ce vine în atingere cu el. Viaţa sa exterioară, particularitatea inimii

sale mai mult închise decît deschise în viața zilnică, concepțiile sale științifice și rezultatele unor cercetări de lungă durată, sentințele bazate pe experiența simțului său practic dezvoltat, maximele sale etice, impresiile pe care le făceau asupra sa evenimentele timpului care se împleteau atît de variat, concluziile pe care le-a scos de aici, veselia zburdalnică și curajul tinereții sale, forța împlinită și frumusețea interioară a anilor bărbăției sale, înțelepciunea senină și cuprinzătoare a bătrîneții, totul s-a transformat la el în efuziune lirică, în care el a exprimat și cele mai ușoare adieri ale simțirii, cît și cele mai dure conflicte ale spiritului, liberîndu-se de ele prin această exprimare. *(E.,* II, 531)

...multe dintre cîntecele lui Goethe pot fi numite cîntece d e s o c i e t a t e, cu toate că Goethe nu le-a clasat în această rubrică. [...] În acest caz, poetul este și nu este el însuși ; el nu se oferă pe sine, ci se distrează c u c e v a, fiind oarecum un actor care joacă infinit de multe roluri, se oprește în momentul acesta aici, apoi dincolo, reține o clipă o scenă de aici, de acolo o grupare, dar în orice ar înfățișa el întrețese viu, în același timp și totdeauna, propriul său interior artistic, ceea ce a simțit și a trăit el însuși. *(E.,* II, 521)

...idilicul și servește adesea de refugiu și înseninare a sufletului, la care se adaugă adesea și o anumită dulcegărie și moliciune somnolentă, ca, de exemplu, la Gessner. [...] De aceea și în această privință trebuie să admirăm geniul lui Goethe, care în *Hermann și Dorothea* se concentrează, fără îndoială, asupra unui astfel de domeniu, alegînd din viața prezentului o particularitate extrem de mărginită, dar care, în același timp ca fundal și atmosferă în care se mișcă acest cerc restrîns, tratează despre marile interese ale revoluției și ale propriei sale patrii, făcînd legătură între subiectul ca atare mărginit

și cele mai vaste și considerabile evenimente ale lumii. *(E.,* I, 197)

Ceea ce e rațional, măreț, iată ce interesează sufletul lui Schiller. Dar el nici nu cîntă în formă de imn un subiect religios sau substanțial oarecare și nici nu apare cu ocazii exterioare, la îndemn străin, drept cîntăreț, ci poezia lui Schiller pornește din interiorul sufletesc, ale cărui interese supreme sînt la el idealurile vieții, ale frumuseții, drepturile și gîndurile nepieritoare ale umanității. *(E.,* II, 522)

...o situație individuală oarecare, un sentiment, o reprezentare etc. sînt prinse în esențialitatea lor mai adîncă și astfel ele însele sînt exprimate substanțial. Acesta este, de exemplu, cazul aproape totdeauna la Schiller, atît în poeziile lirice propriu-zise, cît și în balade, cu privire la care nu vreau să amintesc decît descrierea grandioasă a corului eumenidelor din *Cocorii lui Ibikus,* poezie care nu e nici dramatică, nici epică, ci lirică. *(E.,* II, 513)

Cele mai multe dintre poeziile sale lirice [ale lui Schiller, *n.n.*], ca *Resemnare, Idealurile, Împărăția umbrelor, Artiștii, Idealul și viața,* sînt tot atît de puțin cîntece propriu-zise pe cît de puțin sînt ele ode sau imnuri, epistole, sonete ori elegii în sensul antic al cuvîntului ; dimpotrivă, ele se așază pe o poziție deosebită de a acestor specii. Ceea ce le distinge este îndeosebi ideea fundamentală grandioasă a conținutului lor, de care poetul nu apare totuși nici răpit ditirambic, nici nu luptă îmboldit de inspirație, cu măreția obiectului său, ci rămîne perfect stăpîn pe acesta, explicitîndu-l complet pe toate laturile cu propria sa reflexie poetică, cu un sentiment tot atît de avîntat pe cît de cuprinzătoare este amploarea considerațiilor, cu o putere răpitoare în cele mai splendide și mai sonore cuvinte și imagini, dar cele mai adesea făcînd uz de ritmuri și de rime simple, dar frapante.

De aceea aceste idei mari și aceste interese fundamentale, cărora i-a fost consacrată întreaga viață a lui Schiller, se înfățișează ca cea mai intimă proprietate a spiritului său, dar el nu cîntă liniștit în sinea lui sau în cercul prietenilor, cum cîntă buzele bogate în cîntece ale lui Goethe, ci ca un cîntăreț care expune un conținut demn pentru sine însuși unei adunări compuse din cei mai buni și mai eminenți oameni. *(E.,* II, 546)

Don Cezar [...] poate cu bună dreptate exclama în *Mireasa din Messina* a lui Schiller: „Nu există judecător deasupra mea!", iar dacă vrea să fie pedepsit, el trebuie să-și pronunțe el însuși sentința și să o execute. Fiindcă Don Cezar nu e supus nici unei necesități exterioare a dreptului și a legii, iar în ce privește pedeapsa el este dependent numai de el însuși. *(E.,* I, 198)

...b a l a d e l e [...] îmbrățișează de cele mai multe ori totalitatea unui eveniment în sine încheiat, eveniment a cărei imagine ele o schițează, se înțelege, numai în liniile ei cele mai reliefate, dar făcînd în același timp să țîșnească mai din plin, mai concentrat și mai cald adîncul inimii, care se întrepătrunde cu totul în acea imagine, și tonul sufletesc al tînguirii, al melancoliei și al tristeței, al bucuriei etc. Englezii au, cu deosebire din epoca mai veche, originară a poeziei lor, multe astfel de poeme; în general, poezia populară manifestă predilecție pentru istorii și conflicte unde cele mai de multe ori este vorba de nenorociri și le povestește pe tonul propriu sentimentelor de groază, care ne umplu inima de anxietate și ne taie răsuflarea. Totuși, în timpul din urmă și-au cîștigat și la noi o măiestrie în acest domeniu B ü r g e r și apoi, înainte de toți, G o e t h e și S c h i l l e r: Bürger, prin naivitatea sa neafectată, Goethe, cu toată limpezimea sa intuitivă, prin sufletul cald care străbate liric întregul, iar Schiller prin sentimentul grandios și înăl-

țător față de ideea fundamentală a poemului, pe care vrea s-o exprime liric, deși în forma unui eveniment, pentru a transmite astfel inimii ascultătorului o mișcare tot atît de lirică a sentimentului și a contemplării. *(E.,* II, 516-517)

... tot de la el [reverendul Spee, *n.n.*] ne-a rămas o culegere de splendide poezii sub titlul de *Privighetoarea înfruntării... (I.,* 396)

...poate fi considerată ca o trăsătură onorabilă a lui Klopstock și ca un merit al lui faptul că, simțind demnitatea și independența poetului, le-a și afirmat într-o epocă cum a fost a sa, comportîndu-se în consecință. Astfel, el a eliberat poetul din condiția de poet de curte și de poet al oricui și l-a scos din climatul de neseriozitate leneșe și nefolositoare în care omul se ruinează numai pe sine. Și, cu toate acestea, i s-a întîmplat tocmai lui că librarul l-a considerat înainte de toate ca pe poetul s ă u. Editorul din Halle al lui Klopstock îi plătea acestuia pentru *Mesiada* un taler sau doi pe coală mi se pare. Însă pe deasupra i-a comandat poetului un veston și o pereche de pantaloni și îl ducea astfel împopoțonat cu sine în societate, ca să fie văzut poetul în vestonul și pantalonii procurați de e l, editorul. *(E.,* II, 530-531)

...vreau [...] să scot în relief încă un poet german prin care lirica patriei noastre a luat iarăși un avînt grandios în epoca mai nouă, ale cărui merite prezentul le prețuiește prea puțin: mă gîndesc la cîntărețul *Mesiadei.* K l o p s t o c k este unul dintre marii germani care au făcut să înceapă la poporul lor o nouă epocă a artei. El este o figură mare, care a smuls cu însuflețire și curaj și cu mîndrie interioară poezia din enorma platitudine a epocii lui Gottsched, care, cu banalitatea ei solemnă, înăbușise complet tot ce mai era nobil și mai demn în

spiritul german. Convins că poetul are o chemare sfîntă, Klopstock ne-a dat poezii autentice, deși turnate în formă aspră, dintre care o mare parte au rămas clasice. [...] ...în poezia lui Klopstock apare în cele mai variate asociații mai cu seamă s e n t i m e n t u l p a t r i o t i s m u l u i. Ca protestant, Klopstock nu putea considera mulțumitoare mitologia creștină cu legendele sfinților etc. [...], nici pentru seriozitatea morală a artei, nici pentru forța vieții și aceea a unui spirit care nu e numai melancolic și umil, ci conștient de sine însuși și pios în înțeles pozitiv. Dar ca poet el a simțit lipsa unei mitologii, și anume a unei mitologii naționale, ale cărei nume și figuri ar oferi imaginației un teren ferm, existent în prealabil. Acest element, care ține de patria noastră, lipsește pentru noi în figurile zeilor greci, și astfel Klopstock, mînat de mîndria națională, am putea spune, a făcut încercarea de a reîmprospăta vechea mitologie a lui Wotan, Hertha etc. Dar cu aceste nume de zei, care a u f o s t, desigur, dar n u m a i s î n t germanici, Klopstock a reușit să obțină tot atît de puțin succes, pe cît de puțin ar putea fi adunarea de la Regensburg idealul existenței noastre politice de azi. De aceea, oricît de mare a fost nevoia de a avea în față în formă poetică și efectivă o mitologie populară generală, adevărul naturii și al spiritului în plăsmuire națională, acei zei apuși au rămas totuși născociri lipsite de consistență și cu totul neautentice, iar pretenția ca rațiunea și credința națională să-i ia în serios aducea cu un fel de impostură puerilă. Dar pentru imaginație ca atare figurile mitologiei elene sînt infinit mai grațioase, mai senine, plăsmuite mai uman, mai liber și mai variat. Dar în poezia lirică este c î n t ă r e ț u l acela care se înfățișează pe sine și pe acesta trebuie să-l cinstim în Klopstock pentru deja amintita nevoie și încercare patriotică, încercare care a avut destulă forță de a da roade și mai tîrziu și de a îndrepta și în domeniu poetic orientarea erudită spre astfel de

obiecte [de cercetare]. În sfîrșit, în chip cu totul pur, frumos și eficient se manifestă sentimentul patriotic al lui Klopstock în însuflețirea arătată pentru cinstirea și demnitatea limbii germane și a unor vechi figuri istorice germane, de exemplu Hermann, și îndeosebi a unor împărați germani care s-au cinstit pe ei înșiși prin arta poeziei. Astfel s-a întețit în sufletul lui tot mai justificat mîndria produsă de muza germană și curajul ei tot mai mare de a se măsura, în deplină conștiință a forței sale, cu grecii, cu romanii și cu englezii. [...]

În consecință, privit, din punctul de vedere al națiunii, al libertății, al prieteniei, al iubirii și al fermității protestante, Klopstock este mare; este venerabil ca suflet nobil și ca poet, este respectabil pentru lupta și realizările sale, și cu toate că în unele privințe el a rămas prizonierul limitărilor proprii epocii sale și a scris multe ode reci, pur critice, gramatice și metrice, totuși, cu excepția lui Schiller, de la el încoace n-a apărut nici o altă figură atît de independentă și de nobilă, manifestînd un atît de serios și de bărbătesc fel de a vedea.

În schimb însă Schiller și Goethe au trăit nu numai ca astfel de cîntăreți ai timpului lor, ci ca poeți mai cuprinzători, și îndeosebi cîntecele lui Goethe reprezintă tot ce am creat noi germanii în epoca modernă mai excelent, mai profund, mai de efect, deoarece ele îi aparțin cu totul lui și poporului său și, cum au crescut pe pămîntul patriei noastre, ele și corespund întru totul tonului fundamental al spiritului nostru. *(E.*, II, 553-556)

CÎNTECUL POPULAR

Cu deosebire în poezia populară se manifestă p a r t i c u l a r i t ă ț i l e variate ale naționalităților, motiv pentru care ne dăm atîta osteneală să adunăm, în interesul uni-

versal al epocii noastre prezente, tot felul de cîntece populare și să învățăm a cunoaște, a simți și a retrăi modul specific de a fi al tuturor popoarelor. Deja Herder a făcut mult pe acest teren, iar Goethe, prin imitații mai independente, a știut și el să apropie de simțirea noastră creații extrem de diferite ale acestui gen. Dar nu poți simți cu totul decît cîntecele propriei tale națiuni, și, oricît de mult am fi noi germanii în stare să ne transpunem în sufletul străinilor, totuși tonul cel mai intim al interiorului național este pentru alte popoare ceva străin, încît, spre a putea face să răsune în sufletul lor și tonul natal al propriului tău sentiment, acesta are nevoie de o prelucrare complementară. Această prelucrare complementară Goethe a acordat-o însă cîntecelor străine, pe care ni le-a adus în chipul cel mai frumos și cel mai cuminte numai în măsura în care prin aceasta particularitatea unor astfel de poezii a fost păstrată neatinsă, ca, de exemplu, în elegia femeilor nobile ale lui Hassan-aga. (*E.*, II, 523)

...cu toate că în cîntecul popular poate fi exprimată interioritatea cea mai concentrată a sufletului, totuși nu un individ singular este acela care se face cunoscut aici cu particularitatea sa subiectivă prin mijlocirea unei creații artistice, ci ni se comunică numai un simțămînt popular pe care individul îl poartă întreg și nu pe deplin în sine, întrucît el încă nu are pentru sine însuși o reprezentare interioară și simțire rupte de națiunea sa și de existența și de interesele ei. Condiția prealabilă și necesară pentru o astfel de unitate nedivizată este o stare în care reflecția independentă și cultura încă nu s-au trezit, încît, drept urmare, poetul, ca subiect care nu apare, devine un simplu organ prin mijlocirea căruia se exprimă pe sine viața națională cît privește simțirea sa

lirică și modul ei liric de a vedea. Această nemijlocită originalitate îi conferă cîntecului popular, desigur, prospețimea lipsită de reflexie a unei concizii robuste și a adevărului care impresionează, producînd adesea cel mai mare efect, dar în felul acesta cîntecul popular ia în același timp cu ușurință aspectul a ceva fragmentar, rupt, suferind și de o deficiență de explicație, care poate merge pînă la neclaritate. (*E.*, II, 524)

...poezia lirică a r t i s t i c ă de mai tîrziu se separă în chip explicit de cîntecul popular. Există, desigur, și cîntece populare care iau naștere în același timp cu operele liricii artistice propriu-zise, dar în acest caz aceste cîntece populare aparțin unor cercuri și unor indivizi care, în loc să se împărtășească de amintita cultură artistică, nu s-au rupt încă în tot felul lor de a vedea de simțirea populară originară. Însă această deosebire între poezia lirică populară și cea artistică nu trebuie luată în sensul că lirica și-ar atinge punctul ei culminant abia atunci cînd ar apărea drept cele mai esențiale elemente ale ei reflexia și priceperea în artă, unite cu dexteritatea conștientă de sine în strălucitoarea sa eleganță. Aceasta n-ar însemna altceva decît că ar trebui să-l considerăm pe Horațiu, de exemplu, și pe liricii romani în general ca pe cei mai excelenți poeți ai acestui gen sau că pe planul lor ar trebui să-i preferăm eventual pe maeștrii cîntăreți ai epocii premergătoare a adevăratului cîntec creat de trubaduri. Nu este îngăduit deci ca aserțiunea de mai sus să fie înțeleasă în sensul acesta extrem, ci ea este justă numai în sensul că imaginația și arta subiectivă, tocmai din cauza subiectivității independente care constituie principiul lor, trebuie să aibă ca bază și condiție a adevăratei lor perfecțiuni și conștiința de sine liber elaborată a reprezentării și a activității artistice. (*E.*, II, 526-527)

...cîntecul popular este anterior formării propriu-zise a unui prezent și a unei realități prozaice a conștiinței; poezia lirică artistică, autentică, dimpotrivă, se rupe de această proză existentă deja și creează din imaginația devenită subiectiv independentă o nouă lume poetică a contemplației interioare și a sentimentului; abia prin acestea își creează ea viu adevăratul conținut și adevăratul mod de exprimare al interiorului omenesc. (*E.*, II, 527)

...infinita varietate a dispozițiilor și a reflecției lirice se desfășoară în cuprinsul cîntecului, în care, din acest motiv, iese în evidență și caracterul particular al naționalității și al felului propriu de a fi al poetului. [...]

[...] Cîntecul pornește din suflet spontan și nu trece în zbor inspirat de la un obiect la altul, ci în general zăbovește mai concentrat în unul și același conținut, fie că acesta este o situație singulară, fie că este exprimarea determinată a bucuriei sau tristeții, a căror dispoziție sufletească și vederi ne ating inima. În cuprinsul acestui sentiment sau al acestei situații, cîntecul se oprește calm și simplu, fără inegalitate de zbor și de emoție, fără îndrăzneală în întorsături și tranziții, elaborînd ca pe un întreg numai acest unic sentiment sau această unică situație, înaintînd ușor de-a lungul curgerii reprezentărilor, cînd mai întrerupt și mai concentrat, cînd mai extins și mai continuu în ritmuri cantabile și ușor comprehensibile, fără împletiri variate de rime iterative. Dar, cum cîntecul are cel mai adesea ca conținut ceea ce este în sine și pentru sine fugitiv, nu trebuie să credem că o națiune oarecare ar fi nevoită să cînte sute și mii de ani aceleași cîntece. Un popor care se dezvoltă nu este atît de sărac și de redus încît să nu aibă decît o dată în mijlocul său poeți creatori de cîntece. Spre deosebire de epopee, tocmai producția de cîntece nu moare, ci reînvie mereu nouă. Acest cîmp de flori se reînnoiește în fiecare anotimp, iar vechile și străvechile cîntece se mențin numai la popoare oprimate, cărora li s-a tăiat orice putință de înaintare și care nu mai ajung să aibă bucuria mereu reînnoită a creației poetice. Cîntecul singular, ca și dispoziția sufletească individuală, se naște și piere, ne mișcă, ne înveselește și se uită. Cine mai cunoaște și cîntă, de exemplu, cîntecele care înainte cu cincizeci de ani erau cunoscute și iubite de toată lumea? Fiecare epocă își intonează noile ei cîntece, iar cele anterioare încetează pînă amuțesc de tot. Dar cu toate acestea, fiecare cîntec trebuie să fie nu atît o înfățișare a personalității cîntărețului ca atare, cît mai ales să aibă o valabilitate generală care interesează pe mulți, place, trezește același sentiment și deci trece din gură în gură. Cîntecele care pe timpul lor nu sînt cîntate peste tot au rar valoare autentică. (*E.*, II, 542-543)

...în modul de exprimare al cîntecului [...] , pe de o parte, poetul poate să-și exprime cu totul deschis și nestingherit interiorul și mișcările acestuia, și mai cu seamă sentimentele și stările lui vesele, încît poetul comunică complet tot ce se petrece în el; pe de altă parte însă, în extrema opusă, el poate face să se bănuiască numai oarecum prin tăcerea lui ceea ce fierbe înfundat, închis în sufletul său. Primul fel de exprimare aparține îndeosebi Orientului, și în primul rînd veseliei lipsite de griji și expansiunii libere de dorințe a poeziei mohamedane, a cărei intuiție, strălucitoare iubește să se miște ici și colo, prolixă și visătoare, făcînd asociații de idei spirituale. În schimb, al doilea mod de exprimare convine mai bine interiorității concentrate în sine a sufletului nordic, care, opresat și amuțit, adesea nu e în stare decît să recurgă la obiecte cu totul exterioare, arătînd cu ajutorul lor că inima împovărată nu se poate exprima și ușura, ci, întocmai ca copilul, cu care în *Craiul*

ielelor călătorește tatăl pe noapte și pe vînt, se strînge încetul cu încetul, sufocîndu-se. Această deosebire, care se manifestă dealtfel chiar în poezia lirică în general ca poezie populară și cultă, ca sentiment și ca reflexie mai cuprinzătoare, o regăsim și aici în cuprinsul cîntecului cu nuanțe și grade intermediare multiple. (*E.*, II, 543-544)

...c î n t e c e l e p o p u l a r e [...] păstrează vii în amintire în parte faptele și evenimentele în cuprinsul cărora poporul își simte pulsînd propria sa viață, în parte exprimă nemijlocit sentimentele și situațiile diferitelor stări [sociale], conviețuirea cu natura și fundamentalele relații omenești, intonînd cele mai felurite tonuri ale bucuriei sau ale tristeței și melancoliei. (*E.*, II, 544)

În sfera poeziei [...] cîntecul popular este cel mai național și mai legat de latura natură: el și aparține unor timpuri puțin dezvoltate spiritual și își păstrează cel mai mult naivitatea naturalului. Goethe a produs opere de artă aparținătoare tuturor formelor și genurilor poeziei, dar cele mai intime și mai spontane sînt primele lui cîntece. (*E.*, I, 290)

Simple din punct de vedere exterior, ele [cîntecele populare, *n.n.*] ne trimit la un sentiment mult mai adînc aflător la temeiul lor, dar care nu este în stare să se exprime limpede, întrucît aici arta n-a ajuns încă la nivelul de dezvoltare cînd să-și poată dezveli în chip transparent cuprinsul, trebuind să se mulțumească să-l lase ca sufletul să-l presimtă, să-l ghicească cu ajutorul unor elemente exterioare. Inima rămîne adunată în sine și apăsată și se oglindește, pentru a fi sieși inteligibilă, numai în circumstanțe și fenomene exterioare cu totul mărginite, circumstanțe și fenomene care, fără îndoială, sînt vorbitoare, deși nu li se dă decît o foarte ușoară curbură spre

suflet și sentiment. Și Goethe ne-a dat excelente cîntece de acest fel. (*E.*, I, 294-295)

...există un cîntec popular în care se povestește istoria unei femei zidite în zid la porunca soțului ei, femeie care nu reușește prin rugămințile ei să obțină mai mult decît să i se lase în zid un loc deschis pentru sîni ca să-și poată alăpta copilul; ea mai trăiește pînă cînd copilul nu mai are nevoie să fie alăptat. Aceasta este o situație barbară și îngrozitoare. (*E.*, II, 525)

POEZIA DRAMATICĂ



Dat fiind faptul că atît din punctul de vedere al conținutului, cît și din acela al formei drama este cea mai perfectă totalitate, ea trebuie considerată ca treapta cea mai înaltă a poeziei și a artei în general. Fiindcă față de celelalte materiale sensibile, cum sînt piatra, lemnul, culoarea, tonul, singură vorbirea este elementul demn de a expune spiritul, și printre diferitele genuri ale artei cuvîntului poezia dramatică este, la rîndul ei, aceea care unește în sine obiectivitatea epopeii cu principiul subiectiv al liricii... (*E.*, II, 556)

A

DRAMA CA OPERĂ DE ARTĂ POETICĂ

Sarcina dramei este în general înfățișarea pe seama conștiinței reprezentatoare a unor acțiuni și raporturi omenești, înfățișare însoțită de exteriorizarea verbală a persoanelor care exprimă acțiunea. Dar acțiunea dramatică nu se limitează la simpla ducere la împlinire nestînjenită a unui anumit scop, ci ea se bazează pe împrejurări, pasiuni și caractere care se ciocnesc, ducînd deci la

acțiuni și la reacțiuni care, la rîndul lor, fac necesară și ele aplanarea luptei și a conflictului. (*E.*, II, 557-558)

Drama este produsul unei vieți naționale deja dezvoltate în sine, deoarece ea presupune în chip esențial, ca premergătoare ei, atît zilele originar poetice ale epopeii veritabile, ca și subiectivitatea independentă a efuziunilor lirice, fiindcă, îmbinînd aceste două sfere, ea nu se mulțumește cu nici una dintre ele luată separat. Pentru a opera această îmbinare poetică, libera conștiință de sine a scopurilor, complicațiilor și destinelor omenești trebuie să se fi trezit deja cu totul și să se fi dezvoltat pînă la un nivel care nu este posibil decît în epocile medie și de mai tîrziu ale existenței naționale. (*E.*, II, 558)

Această raportare continuă a întregii realități la interiorul individului ce se determină pe sine din sine, individ care este tot atît de mult temei al acesteia pe cît de mult el o reia pe aceasta în sine, este propriu-zis principiul liric a poeziei dramatice. (*E.*, II, 560)

...drama este [...] mai abstractă decît epopeea, [...] ea se condensează în cuprinsul simplu al unor circumstanțe determinate, în care subiectul se decide pentru înfăptuirea scopului său și în care îl și realizează; pe de altă parte, nu individualitatea este aceea care trebuie să apară în fața noastră cu t o t complexul însușirilor ei naționale și epice, ci caracterul trebuie să apară în legătură cu a c ț i u n e a lui, al cărui suflet general este un scop d e t e r m i n a t [...], încît poezia dramatică și în ceea ce privește individualitatea care acționează trebuie să fie mai concentrată decît cea epică. (*E.*, II, 560)

Dar ca acest conținut esențial al sentimentelor și al activității omenești să se înfățișeze ca conținut dramatic, el trebuie să se particularizeze, diferențiindu-se în sco-

puri diferite ce s e o p u n unele altora, astfel încît, în general, acțiunea trebuie să întîlnească piedici venite din partea altor indivizi care acționează și să se încurce în complicații și opoziții care să-și dispute reciproc reușita și realizarea. (*E.*, II, 561)

...p o e t u l u i dramatic ca subiect producător i se cere [...] să-și dea seama prin ce fel de opoziții și complicații se poate manifesta, potrivit naturii lucrurilor, acțiunea pe latura pasiunii subiective și a individualității caracterelor, cît și pe latura conținutului planurilor și hotărîrilor omenești, precum și a relațiilor și împrejurărilor concrete exterioare ; și, în același timp, [poetul dramatic] trebuie să fie capabil să recunoască care sînt puterile active care hărăzesc omului o dreaptă soartă pentru faptele sale. [...] De aceea poetul dramatic are tot atît de puțin voie să se oprească la simpla și la nedeterminata agitație care are loc în adîncimile sufletului, pe cît de puțin îi este îngăduit să se oprească la reținerea unilaterală a unei dispoziții sufletești exclusive și la parțialitatea mărginită proprie vreunui fel de a vedea sau vreunei concepții despre lume, ci el are nevoie de spiritul cel mai deschis și mai cuprinzător. (*E.*, II, 561-562)

...în comparație cu epopeea, poezia dramatică trebuie să se concentreze mai strîns în sine însăși. [...]

Ca legi precise ale unității pot fi date cunoscutele reguli ale așa-numitei unități de loc, de timp și de acțiune. [...]

[...] ...legea cu adevărat inviolabilă este aceea a unității de a c ț i u n e. [...] ...acțiunea dramatică se bazează în chip esențial pe acțiuni care i n t r ă î n c o n f l i c t, iar adevărata unitate își poate avea temeiul numai în mișcarea totală potrivit căreia, dată fiind natura determinată a circumstanțelor, caracterelor și scopurilor particulare, conflictul ia formă adecvată acestor scopuri și caractere,

suprimîndu-le contradicția. [...] Din această cauză un deznodămînt autentic este realizat numai atunci cînd scopul și interesul acțiunii în jurul căreia se învîrtește totul sînt identice cu indivizii care acționează și sînt absolut legate de ei. (*E.*, II, 563-566)

...poezia dramatică se află [ca proporție, *n.n.*] oarecum la mijloc între extinderea epopeii și concentrarea liricii. (*E.*, II, 567)

Desfășurarea cu adevărat dramatică este î n a i n t a r e a continuă spre catastrofa finală. Aceasta își găsește explicația în faptul că axa în jurul căreia se învîrte totul o constituie c o n f l i c t u l. (*E.*, II, 567-568)

Operele științifice și poemele epice sau lirice au oarecum sau un public de specialiști, sau este indiferent și accidental la cine ajung astfel de poezii sau scrieri. [...] Altfel stau lucrurile cînd este vorba de creații dramatice. Anume, aici este prezent un public determinat pentru care trebuie să se scrie, iar poetul are obligații față de acest public, deoarece acesta are dreptul să aplaude și să dezaprobe, dat fiind faptul că i se prezintă lui, ca comunitate prezentă, o operă pe care trebuie s-o guste, în cutare loc și în cutare timp, prin participare vie. Dar, un astfel de public este extrem de eterogen... [...] Desigur, și poetului dramatic îi rămîne ieșirea de a disprețui publicul, dar în acest caz el a dat greș tocmai în privința celui mai propriu mod de acțiune al său, neatingîndu-și scopul. Mai cu seamă la noi germanii această sfidare a publicului a devenit modă de la Tieck încoace. [...] Astfel, de exemplu, Tieck și domnii Schlegel, neputînd deveni, cu ironia lor ostentativă, stăpîni peste sufletul și spiritul națiunii și a epocii lor, au pornit la atac îndeosebi contra lui Schiller, vorbindu-l de rău fiindcă a nimerit tonul just pentru noi germanii și a devenit poetul cel mai popular.

În schimb vecinii noştri, francezii, procedează invers: ei scriu în vederea efectului actual şi nu pierd niciodată publicul din vedere, care, la rîndul său, este şi poate fi pentru autor un critic ascuţit care nu menajează, deoarece în Franţa s-a statornicit un gust artistic sigur, în timp ce la noi domneşte o anarhie, unde fiecare, cum se află, judecă, aprobă sau condamnă potrivit caracterului întîmplător al opiniei, sentimentului ori capriciului său individual.

Dar întrucît însăşi natura operei dramatice conţine determinaţia de a poseda în ea însăşi viaţa care atrage după sine o primire aprobatoare a respectivei opere dramatice din partea poporului în mijlocul căruia ea s-a născut, poetul dramatic trebuie înainte de toate să se supună cerinţelor care, independent de direcţii întîmplătoare şi de împrejurări de timp, pot asigura, potrivit regulilor artei, acest succes necesar. (*E.*, II, 574-575)

EXECUTAREA EXTERIOARĂ A OPEREI DE ARTĂ DRAMATICĂ

...poezia dramatică se foloseşte, pe de o parte, de artele-surori numai ca de o bază sensibilă şi de mediu, din care cuvîntul poetic iese liber şi dominant în evidenţă, ca punctul central proeminent care este propriu-zis important; pe de altă parte însă, ceea ce de fapt n-a avut decît valoare de asistenţă şi de acompaniament devine scop pentru sine, dezvoltîndu-se în propriul său domeniu şi devenind frumuseţe în sine independentă: declamarea se converteşte în cîntec, acţiunea în dans mimic, iar scenografia, prin fastul şi farmecul ei pictural, ridică de asemenea pentru sine însăşi pretenţii de desăvîrşire artistică. (*E.*, II, 581)

Materialul sensibil propriu-zis al poeziei dramatice nu este numai vocea omenească şi cuvîntul vorbit, ci [...] omul întreg, care nu exprimă numai sentimente, reprezentări şi gînduri, ci, angajat într-o acţiune concretă cu existenţa sa totală, acţionează asupra reprezentărilor, planurilor, acţiunii şi comportării altora, suferind acţiuni asemănătoare din partea acestora sau opunîndu-se acestora (*E.*, II, 582)

Din punctul acesta de vedere, nu este lipsit de importanţă pentru poet şi pentru compoziţia sa să-şi îndrepte privirea spre scenă, care pretinde o astfel de viaţă dramatică. Ba, după părerea mea, de fapt n-ar trebui să fie tipărită nici o piesă de teatru, ci, cam în felul în care se petreceau lucrurile la antici, ea ar urma să fie prezentată în manuscris spre a fi luată în repertoriul teatrului, îngăduindu-i-se numai o extrem de redusă circulaţie. Atunci cel puţin n-am mai vedea ieşind de sub tipar aşa de multe drame, care, fără îndoială, sînt scrise într-un limbaj şlefuit, conţin sentimente frumoase, reflecţii excelente şi idei profunde, dar cărora le lipseşte tocmai ceea ce face ca drama să fie dramatică, adică le lipseşte acţiunea şi viaţa ei plină de mişcare. (*E.*, II, 584)

Împreună cu reprezentarea dramatică reală, scenică, ne este dată, alăturea de muzică, o a doua artă executantă: a r t a a c t o r u l u i, care s-a dezvoltat complet numai în timpurile moderne. Principiul ei constă în faptul că ea face, desigur, apel la gesticulaţie, acţiune şi declamaţie, la muzică, dans şi decor, dar păstrează v o r b i r e a şi exprimarea ei poetică ca forţă preponderentă. Aceasta este pentru poezie ca poezie unicul raport just. (*E.*, II, 585-586)

...la antici, cuvîntul şi exprimarea spirituală a pasiunilor substanţiale îşi păstrează dreptul poetic deplin, după

cum realitatea exterioară își primește cea mai completă dezvoltare prin acompaniament muzical și dans. Această unitate concretă dă întregii reprezentări dramatice un caracter plastic, întrucît spiritualul nu este exprimat pentru sine, interiorizat și în formă de subiectivitate particularizată, ci se înfrățește complet și se conciliază cu latura exterioară egal de îndreptățită a fenomenelor sensibile.

[...] Dar muzica și dansul fac să sufere vorbirea în măsura în care ea trebuie să rămînă exteriorizarea s p i r i t u a l ă a spiritului, și astfel arta actoricească m o d e r n ă a și știut să se elibereze de aceste elemente. Din această cauză, aici poetul mai păstrează un raport numai cu actorul ca atare, care trebuie să dea operei poetice forma fenomenului sensibil prin declamare, prin mimică și gesticulație. [...] ...actorul se introduce în opera de artă ca individ integral, cu figura, fizionomia, vocea lui etc., și primește sarcina să se contopească pe deplin cu caracterul pe care-l înfățișează.

[...] Actorul trebuie să fie oarecum instrumentul pe care cîntă autorul, un burete care absoarbe toate culorile și le redă nemodificate. (*E.*, II, 587-588)

Date fiind exigențele pe care poezia dramatică modernă le formulează față de arta actoricească, prima poate ajunge adesea, față de materialul cu care lucrează, într-o strîmtoare pe care anticii n-au cunoscut-o. Anume, actorul, fiind om viu, are, ca orice individ, particularitățile lui înnăscute în ceea ce privește organul [vorbirii], figura, expresia fizionomiei, particularități pe care el este nevoit, pe de o parte, să le înlăture în fața exprimării unui patos general și a unui ansamblu de trăsături caracteristice generale, iar pe de altă parte, este obligat să le pună în acord cu figurile mai pline [de conținut] ale unei poezii mai bogat individualizatoare. (*E.*, II, 589)

Actorii sînt numiți azi artiști, acordîndu-li-se toată considerația cuvenită celor ce aparțin profesiunilor artistice. Potrivit felului nostru actual de a vedea, a fi actor nu este o pată morală, nici socială. Și cu drept cuvînt, deoarece această artă, cere mult talent, inteligență, răbdare, sîrguință, exercițiu, cunoștințe, ba, pe culmile ei, chiar geniu bogat înzestrat. Căci actorul trebuie să pătrundă adînc nu numai în spiritul poetului și al rolului pe care-l joacă și să-și potrivească cu acesta pe deplin propria sa individualitate în interior și în exterior, ci el trebuie în multe puncte de vedere să întregească, să umple goluri, să găsească tranziții, recurgînd la propria sa creație, și în general el trebuie să limpezească prin jocul său opera poetului, scoțînd în lumină vie și prezentă toate intențiile secrete ale acestuia și făcînd să fie vizibile trăsăturile lui de maestru ce se găsesc la adîncime mai mare. (*E.*, II, 589)

SPECIILE POEZIEI DRAMATICE

...poezia dramatică, care are ca centru al său conflictele dintre scopuri și caractere, precum și soluționarea necesară a unor astfel de conflicte, își poate deriva principiul diverselor ei specii numai din raportul dintre i n d i v i z i și s c o p u l lor, precum și conținutul acestuia. (*E.*, II, 593)

Mai întîi în ceea ce privește t r a g e d i a [...], conținutul veritabil al acțiunii tragice îl furnizează pentru s c o p u r i l e pe care și le însușesc indivizii tragici, cercul puterilor care constituie ceea ce e substanțial în voința omenească și care au justificare în ele însele [...]. Or, aceste calități valoroase le au și adevăratele c a r a c t e r e tragice. Ele sînt întru totul ceea ce, conform conceptului lor,

pot fi și trebuie să fie... [...] Pe această culme, unde simplele însușiri întîmplătoare ale individualității nemijlocite dispar, eroii tragici ai artei dramatice — fie ei reprezentanți vii ai unor sfere substanțiale ale vieții, fie indivizi mari și puternici sprijinindu-se liber pe ei înșiși — sînt înălțați oarecum la nivelul operelor sculpturii, și astfel chiar sub acest raport statuile în ele însele mai abstracte și chipurile zeilor lămuresc înaltele caractere tragice ale grecilor mai bine decît toate explicațiile și adnotările amănunțite.

[...] În această formă, substanța spirituală a voinței și a înfăptuirii este e t i c u l, [...] divinul în realitatea sa l u m e a s c ă... [...]

[...] Tragicul originar constă în faptul că înăuntrul unui [...] conflict ambele părți ale opoziției, considerate pentru sine, sînt î n d r e p t ă ț i t e, în timp ce, pe de altă parte, fiecare dintre ele își poate realiza adevăratul conținut pozitiv al scopului și caracterului ei numai negînd și l e z î n d cealaltă putere la fel de îndreptățită, făcîndu-se v i n o v a t ă din această cauză, cu toată moralitatea ei și tocmai datorită acestei moralități.

[...] În felul acesta se instituie o contradicție nerezolvată, care poate, desigur, să se manifeste în cuprinsul realității, dar care nu se poate menține în ea ca ceva substanțial și cu adevărat real, ci-și găsește propriu-zis dreptul la existență numai în faptul că s e s u p r i m ă pe sine ca o contradicție. Deci, pe cît de îndreptățite sînt scopul și caracterul tragic, pe cît de necesar este conflictul tragic, pe atît de necesar este [...] și soluționarea tragică a acestui conflict. [...] Prin urmare, ceea ce este suprimat în deznodămîntul tragic este numai particularitatea u n i l a t e r a l ă care n-a fost în stare să se supună acestei concordanțe și care acum, în tragicul acțiunii sale, neputînd ceda din sine însuși și din ceea ce și-a propus să ducă pînă la capăt, se dă pe sine pradă pieirii totale sau

cel puțin se vede silită să renunțe, dacă poate, la realizarea scopului său. [...]

[...] ...întrucît [...] tragicul se bazează în primul rînd pe contemplarea unui astfel de conflict și a rezolvării lui, poezia dramatică, conform întregului ei mod de reprezentare artistică, este totodată și singura capabilă să facă din tragic, luat în toată amploarea și desfășurarea lui, principiu al operei de artă și să-l dezvolte complet. (*E.*, II, 594-598)

Dacă în tragedie iese în evidență triumfător în mod conciliator substanțialul etern, întrucît el înlătură din individualitatea intrată în conflict numai falsa ei unilateralitate, dar pozitivul pe care acesta l-a voit îl înfățișează, în starea lui de conciliere afirmativă și lipsită de scindare, ca pe ceea ce trebuie menținut, în c o m e d i e, dimpotrivă, s u b i e c t i v i t a t e a este aceea care, cu infinita ei siguranță de sine, are rolul principal. [...] În tragedie, indivizii se distrug pe ei înșiși prin unilateralitatea voinței lor ferme și a caracterului lor sau, altfel, sînt nevoiți să primească, resemnîndu-se, tocmai ceea ce au combătut în mod substanțial; în comedie ni se înfățișează intuitiv, în ridicolul indivizilor care dizolvă totul prin ei înșiși și în ei înșiși, victoria subiectivității lor, sigură totuși de sine și existentă în sine.

[...] Cu toate acestea, nu orice acțiune lipsită de substanță este comică numai din cauza acestei nulități a ei. În această privință, adesea se confundă r i d i c o l u l cu c o m i c u l propriu-zis. Ridicol poate deveni orice contrast al esențialului și al manifestării sale, orice contrast dintre scop și mijloace, contradicție prin care acesta se suprimă în sine însuși, iar scopul își pierde propria sa țintă în cursul realizării sale. Dar pentru comedie trebuie să mai formulăm o existență mai adîncă. Viciile omului, de exemplu, nu sînt ceva comic. [...] Nebuniile, absurditatea, prostia, luate în ele însele și pentru ele însele, nu

trebuie să fie comice, cu toate că rîdem de ele. În general n-am putea găsi nimic mai opus decît lucrurile de care rîd oamenii. Tot ceea ce e mai plat și mai insipid poate să-i dispună spre așa ceva și adesea oamenii rîd și de ceea ce e mai important și mai profund cînd descoperă în acestea o oarecare latură cu totul neînsemnată care vine în contradicție cu obișnuința și cu vederile lor curente. Rîsul este atunci numai expresia cuminţeniei mulţumite de sine, un semn că cei ce rîd sînt doar și ei destul de deștepți să poată recunoaște un astfel de contrast. Tot astfel există un rîs al ironiei, al dispreţului, al desperării etc. Dimpotrivă, de natura comicului ţine în general infinita bună dispoziție și încredințarea de a se fi ridicat deasupra propriei contradicții și de a nu se menţine nicidecum în amărăciunea și nefericirea [în contradicție]; de natura comicului ţine beatitudinea și plăcerea subiectivității, care, sigură de sine însăși, poate suporta disoluţia scopurilor și realizărilor sale. Rigidul intelect este cel mai puţin capabil de așa ceva, deși tocmai prin această comportare a lui devine cel mai ridicol în ochii altora.

[...] În primul rînd [...] avem comic atunci cînd urmează să fie realizate scopuri în sine meschine și neînsemnate cu o aparență de mare seriozitate și recurgînd la vaste preparative, iar subiectul în realitate nu pierde nimic cînd nu-i reușește planul, tocmai fiindcă voia să realizeze ceva lipsit de importanță, așa încît el poate ieși liber și vesel din această nereușită.

Un raport invers are loc, în al doilea rînd, atunci cînd, făcînd pe grozavii, indivizii urmăresc realizarea unor scopuri substanțiale și vor să întreacă caractere substanțiale, dar pentru atingerea acestor ţeluri ei sînt, ca indivizi, instrumente absolut contrare. [...] Acestei categorii îi aparține, de exemplu, *Adunarea femeilor* de Aristofan, întrucît femeile care vor să discute și să întemeieze noua organizaţie de stat își păstrează toate capriciile și burzuluielile caracteristice femeilor.

Al treilea element, alături de cele două precedente, îl formează întrebuințarea întîmplărilor exterioare neprevăzute, a căror complicare variată și stranie dă naștere la situații în care sînt puse în contrast comic scopurile și înfăptuirea lor, caracterul interior și stările lui exterioare și la deznodăminte tot atît de comice.

[...] Dar întrucît comicul în general se bazează, prin însăși natura lui, pe contrastele contradictorii dintre scopuri în ele însele, precum și dintre conţinutul lor, pe de o parte, și caracterul accidental al subiectivității și al împrejurărilor exterioare, pe de altă parte, acțiunea comică are nevoie, aproape mai urgent decît tragedia, de un deznodămînt. Anume, în acțiunea comică contradicția dintre ceea ce e adevărat în sine și pentru sine și realitatea individuală a acestuia se prezintă și mai adîncită. (*E.*, II, 598-602)

Între tragedie și comedie se situează a treia specie principală a poeziei dramatice, care are însă o importanță mai puţin generală, cu toate că în ea deosebirea dintre tragic și comic tinde să se estompeze, sau cel puţin ambele laturi, fără să se izoleze ca laturi reciproc și absolut opuse, se îmbină, formînd un întreg concret.

[...] Aici aparținea la antici, de exemplu, drama satirică, în care însăși acțiunea principală este, dacă nu tragică, în orice caz serioasă; în schimb, corul satirilor este tratat în mod comic. Și tragicomedia poate fi considerată ca aparținînd acestei clase; Plaut ne dă un exemplu de tragicomedie în *Amfitrionul* său... [...]

În măsură și mai mare se amestecă tragicul și comicul în poezia dramatică modernă, deoarece aici principiul subiectivității, devenit liber pentru sine, în comedie se manifestă dominant de la început și în tragedie, împingînd pe al doilea plan substanțialitatea conținutului puterilor morale.

[...] Dar concilierea mai profundă într-un întreg nou a concepției tragice cu cea comică nu constă în juxtapu-

nerea sau în transformarea reciprocă a acestor contrare, ci în concilierea lor prin estompare reciprocă. În loc să acționeze cu absurditate comică, subiectivitatea se umple de seriozitatea relațiilor meritorii și a caracterelor ferme, în timp ce dîrzenia tragică a voinței și profunzimea conflictelor se înmlădiază și se aplanează în așa măsură, încît se poate ajunge la o conciliere a intereselor și la unirea armonioasă a scopurilor și a indivizilor. Cu deosebire în acest fel de a concepe lucrurile se află temeiul nașterii dramei moderne. Profunzimea acestui principiu rezidă în concepția că, în ciuda deosebirilor și conflictelor dintre interese, pasiuni și caractere, prin activitatea omenească se realizează totuși o realitate în sine plină de armonie. [...]

[...] În linie generală însă, pe de o parte, limitele acestui gen intermediar sînt mai oscilante decît acelea ale tragediei și ale comediei ; pe de altă parte, aici poetul e amenințat de pericolul fie de a ieși din cadrele tipului dramatic autentic, fie de a cădea în prozaic. (*E.*, II, 602-604)

α) [...] ...deși poezia orientală a ajuns departe în ce privește epopeea și unele specii ale liricii, în schimb întreaga concepție orientală despre lume interzice prin natura sa o dezvoltare corespunzătoare a artei d r a m a t i c e. Căci adevărata acțiune t r a g i c ă pretinde în chip necesar să se fi trezit deja principiul libertății i n d i v i d u a l e și al independenței individuale, cel puțin, autodeterminarea răspunderii libere de sine însuși pentru propria faptă și pentru urmările ei ; în și mai mare măsură este nevoie pentru apariția c o m e d i e i să fie ieșit la lumină liberul drept al s u b i e c t i v i t ă ț i i și dominația ei sigură de sine. Ambele aceste condiții sînt absente în Orient... [...]

β) De aceea începutul adevărat al poeziei dramatice trebuie să-l căutăm la g r e c i, la care, în general, principiul individualității libere face posibilă pentru prima

dată desăvîrșirea formei clasice a artei. Dar, conform acestui tip, individul se poate afirma aici și în privința acțiunii numai în măsura în care acest lucru îl pretinde nemijlocit viața liberă a conținutului substanțial al scopurilor omenești. Din această cauză, ceea ce are în primul rînd importanță în drama antică — tragedie și comedie — este generalul și esențialul scopului pe care-l realizează indivizii... [...]

γ) În schimb, în poezia romantică m o d e r n ă, principalul subiect îl constituie pasiunea personală, a cărei satisfacere nu poate fi decît un scop subiectiv, în general soarta unui anumit individ și caracter în condiții speciale.

[...] Iată de ce, în drama modernă, unul dintre motivele principale îl oferă iubirea, alt motiv principal ambiția etc., ba nici chiar crima nu este exclusă. [...]

[...] În felul acesta iau naștere aici — cu bună dreptate și spre deosebire de conflictele simple, cum sînt cele pe care le întîlnim la antici — varietatea și bogăția caracterelor care acționează, natura stranie a unor complicații mereu în alt fel împletite unele cu altele, labirintul intrigilor, natura întîmplătoare a evenimentelor și, în general, toate laturile a căror emancipare de substanțialitatea atotcuprinzătoare a conținutului esențial indică tipul formei romantice a artei, deosebindu-l de cel clasic. (*E.*, II, 605-607)

B

SITUAȚII, CONFLICTE

...drama își datorează originea tocmai epocilor în care conștiința de sine subiectivă a atins deja o înaltă treaptă de dezvoltare atît în ceea ce privește concepția de viață, cît și în privința nivelului de dezvoltare artistică. Din

această cauză, opera dramatică nu trebuie să aibă aparența de a fi luat naștere din conștiința populară ca atare, în raport cu care poetul n-ar fi fost decît un organ cu totul lipsit de subiectivitate, ci noi dorim să recunoaștem în opera desăvîrșită totodată și produsul unei creații conștiente de sine și originale și, în consecință, arta și virtuozitatea unui poet individual. Numai în felul acesta creațiile dramatice devin opere cu caracter determinat și dotate de viață cu adevărat artistică, deosebindu-se de acțiunile și de evenimentele nemijlocit reale. De aceea în jurul poeților creatori de opere dramatice nu s-au iscat niciodată discuții atît de numeroase ca în jurul autorilor de epopei originale. (*E.*, II, 578-579)

...în poezia dramatică însești personajele angajate în acțiune ni se înfățișează ca poeți și artiști, întrucît ele fac din interiorul lor un obiect pe care se străduiesc să-l formeze și să-l plăsmuiască, revelîndu-ne prin aceasta noblețea sentimentelor și puterea sufletului lor. (*E.*, I, 425)

Individul dramatic trebuie să fie [...] absolut viu în el însuși, să fie o totalitate încheiată al cărei fel de a vedea și al cărei caracter coincid cu scopul și acțiunea ei. Aici simpla abundență de trăsături de caracter particulare nu constituie principalul, ci individualitatea — care le pătrunde și care le îmbină pe toate în unitatea care este ea însăși —, exteriorizîndu-se în vorbire și în acțiune ca unul și același izvor, din care ia naștere fiecare cuvînt particular, fiecare trăsătură singulară a felului de a gîndi fiecare faptă și mod de comportare. O simplă punere laolaltă de însușiri și de activități diverse, deși juxtapuse și formînd un întreg, nu dau încă un caracter viu, care, din contra, presupune din partea poetului însuși creație vie, bogată în imaginație. Acestei clase îi aparțin, de exemplu, indivizii tragediilor lui Sofocle, cu toate că ei

nu conțin aceeași bogăție de trăsături particulare pe care ne-o înfățișează eroii epici ai lui Homer. Dintre moderni, mai cu seamă Shakespeare și Goethe au creat caracterele cele mai pline de viață, în timp ce francezii, îndeosebi în poezia lor dramatică mai veche, s-au arătat mai satisfăcuți cu reprezentările formale și abstracte ale unor genuri și pasiuni generale decît cu indivizi într-adevăr vii. (*E.*, II, 577)

Individul dramatic culege el însuși rodul propriilor sale fapte. (*E.*, II, 560)

Întrucît însă ciocnirea are nevoie în general de o dezlegare care urmează luptei contrariilor, situația plină de conflicte constituie îndeosebi obiectul artei dramatice, căreia îi este hărăzit să reprezinte frumosul în forma lui cea mai completă și mai adîncă, în timp ce sculptura, de exemplu, nu este în stare să dea formă completă unei acțiuni prin care să fie puse în lumină marile puteri spirituale, cu conflictele și concilierile lor; nici chiar pictura, cu tot cîmpul ei de mișcare mai larg, nu poate înfățișa niciodată decît un moment al acțiunii. (*E.*, I, 210)

...frumusețea idealului rezidă tocmai în netulburatul lui acord, în calmul și în perfecțiunea existente în el însuși. Conflictul distruge această armonie și aduce un ideal, unit în sine, disonanță și opoziție. Prin reprezentarea unei astfel de ofense deci însuși idealul este lezat, iar sarcina artei nu poate consta aici decît ca, pe de o parte, ea totuși să nu lase să piară în acest diferend libera frumusețe, iar pe de altă parte, arta să înfățișeze diviziunea și lupta legată de ea numai cu scopul de a scoate din ele ca rezultat armonia prin rezolvarea conflictelor, și numai în felul acesta să-și pună în lumină completa ei esențialitate. Dar pînă unde poate fi împinsă disonanța? În privința aceasta nu pot fi stabilite determinări generale, fiindcă fiecare artă particulară ascultă,

sub acest raport, de propriul său caracter. Reprezentarea internă, de exemplu, poate suporta, în domeniul sfîșierii interioare, cu mult mai mult decît intuiția nemijlocită. Din această cauză, poezia are dreptul să înainteze în interior aproape pînă la chinul extrem al desperării, iar în exterior pînă la urîțenie ca atare. În artele plastice însă, în pictură, și în măsură și mai mare în sculptură, figura exterioară este fixată și rămîne așa fără să mai fie suprimată, cum sînt tonurile muzicii, fugitive și dispărînd îndată. Aici, în artele plastice, ar fi greșit să fie reținut urîtul pentru sine cînd nu află rezolvare. De aceea artelor plastice nu le este îngăduit tot ce i se poate permite foarte bine poeziei dramatice, căci aceasta face să apară ceva numai pentru o clipă, lăsîndu-l apoi să dispară. (*E.*, I, 211)

... și opoziția la care duce coliziunea poate fi rezultatul unei acțiuni precedente, în sensul în care, de exemplu, trilogiile celor vechi sînt continuări întrucît din sfîrșitul uneia dintre operele dramatice se naște coliziunea pentru o a doua operă dramatică, care, iarăși, își cere dezlegarea într-o a treia operă. (*E.*, I, 210)

Forma complet dramatică este [...] d i a l o g u l, deoarece numai în dialog își pot exprima m u t u a l caracterul și scopul indivizii care acționează, atît sub aspectul naturii lor particulare, cît și în privința naturii substanțiale a patosului lor ; prin dialog pot duce lupta acești indivizi unii contra celorlalți și pot împinge astfel înainte acțiunea în chip efectiv. Putem distinge și în dialog expresia unui patos s u b i e c t i v și a unui patos o b i e c t i v. [...] Poeții care vor să pună în mișcare sentimentul subiectiv cu ajutorul unor scene emoționante recurg mai cu seamă la acest fel de patos [subiectiv, *n.n.*]. [...] Din această cauză, piesele mai vechi ale lui Goethe, de exemplu, oricît de profund ar fi în el însuși subiectul și oricît de naturale ar fi dialogurile scenelor, fac în general mai puțină impresie. [...] În schimb, anticii impresionau în tragedia lor mai cu seamă prin latura obiectivă a patosului, căruia, în măsura în care pretinde anticul, nu-i lipsește nici individualitatea omenească. Și piesele lui Schiller posedă acest patos al unui suflet mare, patos pătrunzător, care se manifestă și se exprimă pretutindenea ca bază a acțiunii. Mai ales acestei împrejurări îi este atribuit efectul durabil al tragediilor schilleriene, efect exercitat îndeosebi de pe scenă și care n-a scăzut nici în zilele noastre. Fiindcă ceea ce produce efect dramatic general, durabil și adînc este numai substanțialul care rezidă în acțiune : ca conținut determinat, eticul, ca substanțial formal, grandoarea spiritului și a caracterului, domeniu în care, la rîndul lui, excelează Shakespeare. (*E.*, II, 572-573)

...o deosebire principală produce modul de exprimare așa-numit natural, în opoziție cu un limbaj teatral convențional și cu retorica acestuia. Diderot, Lessing, precum și Goethe și Schiller în tinerețea lor, s-au îndreptat în timpul mai nou îndeosebi spre latura unei naturalețe reale : Lessing, cu cultură mare și cu finețe a observației, Schiller și Goethe, cu predilecție pentru caracterul nemijlocit viu care este propriu forței și simplității neînfrumusețate. Faptul că oamenii ar putea vorbi unii cu alții ca în comedia și tragedia elenă și mai cu seamă ca în comedia și tragedia franceză — în ceea ce le privește pe acestea din urmă constatarea este justă — a fost considerat ca ceva nenatural. Dar acest fel de naturalețe, cînd recurge la un surplus de trăsături numai reale, poate aluneca cu ușurință iarăși în altă direcție, în prozaic și în [stilul] sec, întrucît caracterele nu-și desfășoară substanța sufletului și acțiunii lor, ci exteriorizează numai ceea ce simt în viața cu totul nemijlocită a individualității lor, fără o conștiință mai înaltă despre ele însele

și despre condițiile lor. [...] Iată de ce poeticul autentic va consta în ridicarea caracteristicului și individualului, proprii realității nemijlocite, pînă la nivelul elementului purificator al generalității și în concilierea celor două laturi una cu alta. Atunci simțim și în ceea ce privește dicțiunea că, fără să părăsim terenul realității și trăsăturile adevărate ale ei, ne aflăm totuși într-o altă sferă, anume în domeniul ideal al artei. Aici aparțin : limba poeziei dramatice elene, limba de mai tîrziu a lui Goethe, în parte și aceea a lui Schiller și, în felul ei, limba lui Shakespeare, cu toate că acesta, potrivit stării în care se găsea scena pe timpul lui, a fost nevoit să lase ici și colo o parte a vorbirii în seama darului de invenție al actorului. *(E.,* II, 570-571)

...genral-omenescul și specific-naționalul pot fi foarte departe unul de altul în ceea ce privește substanțialul conflictelor ; din această cauză, opere care la un popor oarecare se găsesc pe culmea artei și a dezvoltării dramatice pot părea cu totul anoste altei națiuni și altei epoci. De exemplu, din lirica indică multe ne pot apărea și azi ca foarte grațioase, delicate și de o dulceață fermecătoare, fără să simțim gustîndu-le vreo diferență izbitoare. În schimb, conflictul în jurul căruia se învîrtește acțiunea în *Sacontala,* anume blestemul furios al brahmanului căruia Sacontala, nevăzîndu-l, neglijează să-i dovedească respectul său, nu ne poate apărea decît absurd, încît, cu toate celelalte calități ale acestui poem minunat de grațios, nu putem avea nici un interes pentru punctul central esențial al acțiunii. Aceeași observație are valoare și cu privire la felul în care spaniolii tratează uneori motivul onoarei personale cu un ascuțiș și cu o consecvență abstractă, a căror cruzime ne lezează în chipul cel mai adînc reprezentările și sentimentele. Astfel, de exemplu, îmi amintesc de încercarea de a pune în scenă o piesă de Calderon necunoscută la noi, *Răzbunare secretă pentru*

insultă secretă, încercare care a eșuat complet numai pentru deja amintitul motiv. Iarăși, o altă tragedie, mișcîndu-se în același cerc, dar reprezentînd un conflict mai adînc din punct de vedere uman, anume *Medicul onoarei sale,* este, cu unele modificări, chiar mai pătrunsă de acest spirit decît *Prințul statornic,* căruia, în schimb, îi stă în cale rigidul și abstractul său principiu catolic. Invers, din direcție opusă, tragediile și comediile lui Shakespeare și-au cîștigat un public tot mai numeros, fiindcă în ele, cu tot caracterul lor național, predomină cu mult general-omenescul, așa încît Shakespeare n-a găsit primire numai acolo unde convențiile artistice naționale sînt atît de înguste și de specifice, încît ele fie exclud pur și simplu, fie alterează gustarea unor astfel de opere. De o preferință asemănătoare a celeia de care se bucură dramele shakespeariene s-ar bucura și operele tragicilor antici, dacă, pe lîngă schimbarea obiceiurilor referitoare la reprezentarea scenică și pe lîngă unele aspecte ale concepțiilor naționale, n-ar interveni din partea noastră și exigența unei profunzimi mai subiective a interiorității și a unei mai mari amplori a caracteristicilor particulare. În schimb, subiectele antice nu-și vor pierde niciodată efectul. Prin urmare, se poate în general afirma că cu cît o operă dramatică își alege drept conținut al său, în loc de interese omenești substanțiale, caractere și pasiuni cu totul specifice, condiționate numai de anumite tendințe naționale temporare, cu atît va fi mai trecătoare, oricît de excelentă ar fi ea dealtfel în alte privințe. *(E.,* II, 575-576)

...în tragedia antică corul este terenul general, lipsit de individualitate, al felului de a gîndi, al reprezentărilor și al modului de a simți, teren pe care trebuie să se desfășoare acțiunea determinată. Pe acest fond se ridică apoi caracterele individuale ale persoanelor care acționează... *(E.,* I, 197-198)

În timpul din urmă s-a vorbit mult despre semnificația **corului** grec și s-a ridicat cu această ocazie problema dacă s-ar putea introduce și ar trebui să fie introdus corul în tragedia modernă. Anume s-a simțit nevoia unei astfel de baze substanțiale, fără să se știe în același timp bine cum să fie introdusă și aplicată această bază, deoarece n-a fost înțeleasă destul de adînc natura tragicului autentic și necesitatea corului pentru poziția tragediei elene. [...] ...corul este însăși substanța reală a vieții și acțiunii morale eroice; față de diferiții eroi, el este poporul, precum și pămîntul roditor din care cresc indivizii, întocmai cum florile și copacii înalți cresc din propria lor glie natală, condiționați fiind de existența ei. Astfel, corul aparține în mod esențial unor stări cînd complicațiile etice nu pot fi confruntate încă cu legi determinate ale statului avînd valoare de drept și cu dogme religioase ferme, ci cînd eticul apare numai în forma lui reală nemijlocit vie și cînd numai uniformitatea vieții lipsite de mișcare rămîne asigurată contra conflictelor îngrozitoare la care trebuie să ducă energiile contrare ale acțiunilor individuale. Iar conștiința că acest adăpost sigur există în chip real ne-o dă corul. De aceea el nu participă la acțiune, el nu-și exercită în mod activ nici un drept împotriva eroilor care luptă, ci își exprimă numai teoretic judecata, admonestează, compătimește sau invocă dreptul divin și puterile exterioare, pe care imaginația și le reprezintă în chip exterior ca un cerc al zeilor cîrmuitori. [...] După cum teatrul însuși își are terenul lui exterior, scena și mediul său, tot astfel corul, poporul este oarecum scena spirituală și poate fi comparat cu templul arhitecturii care împrejmuiește statuia zeului, devenită aici erou activ. În schimb, la noi, statuile se află sub cerul liber, fără un astfel de fundal, de care nu face uz nici tragedia modernă, deoarece acțiunile ei nu se bazează pe acest fundal substanțial, ci pe voința și caracterul subiectiv, precum și pe natura accidentală, în

aparență exterioară, a evenimentelor și a împrejurărilor. [...] În general, corul nu-și poate avea locul său potrivit acolo unde este vorba de pasiuni, scopuri și caractere particulare sau acolo unde intriga trebuie să joace vreun rol. *(E.*, II, 609-611)

În parte jucau înșiși poeții, cum încă au făcut, de exemplu, Sofocle și Aristofan, în parte au jucat în tragedie cetățeni, care nu făceau deloc meserie din artă. În schimb, cîntecele corului erau acompaniate de dans, ceea ce noi germanii, dată fiind natura actuală a dansului, am considera drept ceva ușuratic, în timp ce la greci dansul aparținea necondiționat totalității reprezentațiilor lor teatrale. *(E.*, II, 587)

Prin accentuarea mai pronunțată ce-i este proprie, cîntecul putea face mai inteligibil semnificația cuvintelor din strofele corului, altfel nu înțeleg cum le-a fost posibil grecilor să priceapă corurile lui Eschil și ale lui Sofocle. Cu toate că ei n-au fost nevoiți să se chinuiască cu aceste texte așa de tare ca noi, trebuie totuși să mărturisesc că, deși eu înțeleg limba germană și pot pricepe cîte ceva, o lirică germană scrisă într-un astfel de stil, vorbită de pe scenă și în întregime cîntată, ar rămînea pentru mine totdeauna neclară. *(E.*, II, 586)

Cerința de a nu schimba locul închis al unei acțiuni determinate aparține acelei reguli rigide pe care au scos-o îndeosebi francezii din tragedia antică și din observațiile făcute de Aristotel. Dar Aristotel spune referitor la tragedie numai atît ca durata acțiunii ei să nu depășească durata unei zile *(Poetica,* c. 5), în schimb nu amintește de unitatea de loc și nici poeții vechi nu au păstrat-o în sensul strict pe care i-l atribuie francezii. De exemplu, în *Eumenidele* lui Eschil și în *Aiax* al lui Sofocle scena

se schimbă. Și mai puțin se poate apleca în jugul unei identități abstracte a locului poezia dramatică modernă, cînd trebuie să reprezinte o mulțime de conflicte, caractere, persoane episodice și întîmplări secundare și, în general, o acțiune a cărei plenitudine interioară are nevoie și de o desfășurare exterioară amplă. În consecință, în măsura în care creează pe planul tipului romantic, care în cele exterioare poate fi în general mai divers și mai arbitrar, poezia modernă s-a eliberat din [cătușele] acestei exigențe. Dar atunci cînd acțiunea este într-adevăr concentrată la cîteva motive mari, încît poate fi simplă și în exterior, ea nici nu are nevoie de diverse schimbări de scenă. Și bine face. Căci, oricît ar fi de falsă prescripția pur convențională despre care vorbim acum, ea conține cel puțin ideea justă că schimbarea continuă și nemotivată [a scenei] dintr-un loc în altul trebuie considerată cu totul inadmisibilă. (*E.*, II, 563-564)

Se știe că Aristotel a susținut că efectul adevărat pe care trebuie să-l producă tragedia este acela de a trezi f r i c ă și c o m p ă t i m i r e și de a purifica. Prin această afirmație Aristotel nu înțelege simpla aprobare sau dezaprobare a subiectivității mele, agreabilul sau dezagreabilul, ceea ce îmi convine sau ceea ce-mi repugnă, această cea mai superficială dintre toate determinațiile, din care abia în timpul din urmă au vrut unii să facă principiu al aprobării sau dezaprobării. Fiindcă important pentru opera de artă trebuie să fie numai faptul de a înfățișa ceea ce convine rațiunii și adevărului spiritului, iar pentru a descoperi principiul acestei îndatoriri a operei de artă să ne îndreptăm privirile spre puncte de vedere cu totul altele. De aceea, și în legătură cu expresia de mai sus a lui Aristotel, nu trebuie să ne oprim numai la simplul sentiment al fricii și al compătimirii, ci la principiul c o n ț i n u t u l u i a cărui elaborare artistică concretă trebuie să purifice aceste sentimente. [...] ...spre a

trezi în noi simpatie tragică în nenorocirea lui — cum ne-a trezit-o teama de puterea moralității lezate —, caracterul tragic trebuie să fie în sine el însuși plin de conținut și integru. Căci numai un conținut autentic impresionează viu inima nobilă a omului și o zguduie pînă în adîncurile ei. În consecință, nu e voie să confundăm interesul față de deznodămîntul tragic cu ușurarea naivă pe care ne-ar putea-o cauza mila ce trebuie să ne trezească o istorie tristă, o nenorocire ca nenorocire. Astfel de mizerii îl pot lovi pe om, fără contribuția și vina lui, datorită simplei conjuncturi a întîmplărilor exterioare și a împrejurărilor, anume datorită bolii, pierderii averii, a morții etc., iar adevăratul interes pe care ar trebui să-l trezească în noi astfel de nenorociri nu este decît zelul de a ne grăbi să dăm o mînă de ajutor. Cînd omul nu e capabil de așa ceva, zugrăvirea mizeriei și a dezolării nu este decît sfîșietoare. În schimb, adevărata suferință tragică este comandată asupra indivizilor care acționează numai ca urmare a propriei lor fapte, în chip pe cît de îndreptățită, pe atît de vinovate din cauza conflictului pe care îl creează, faptă pentru care [acești indivizi] și-au asumat răspunderea cu întreaga lor ființă.

Iată de ce deasupra simplei frici și a simpatiei tragice se situează sentimentul î m p ă c ă r i i pe care tragedia îl produce prin spectacolul justiției eterne, care cu puterea ei absolută trece cu hotărîre peste relativa îndreptățire a unor scopuri și pasiuni unilaterale, deoarece ea nu poate tolera să învingă și să cîștige stabilitate în realitatea adevărată contradicția și conflictul dintre puterile morale, care, conform conceptului lor, sînt unite. (*E.*, II, 597-598)

Dar cînd este vorba de toate aceste conflicte tragice, noi trebuie să lăsăm la o parte falsa reprezentare despre v i n ă și n e v i n o v ă ț i e. Eroii tragici sînt tot atît de vinovați pe cît sînt de nevinovați. Dacă este valabilă re-

prezentarea potrivit căreia omul este vinovat numai în cazul cînd a avut posibilitate de a alege și cînd el a ales cu liber-arbitru ceea ce înfăptuiește, atunci vechile figuri plastice sînt nevinovate; ele activează determinate de cutare caracter, de cutare patos, fiindcă ele sînt tocmai acest caracter, acest patos, aici nu există hotărîre și alegere. Tocmai aceasta este tăria caracterelor mari; ele nu aleg și s î n t originar și integral ceea ce ele voiesc și săvîrșesc. Ele sînt ceea ce sînt și numai ceea ce sînt, în aceasta constă măreția lor. [...] Ceea ce le îndeamnă la faptă este tocmai patosul etic îndreptățit, pe care ele îl și valorifică unul față de celălalt cu elocvență patetică, și nu ca retorică subiectivă a inimii și cu sofistica pasiunii, cu acea obiectivitate pe cît de fermă, pe atît de dezvoltată, profundă, măsurată și de o frumusețe vie și plastică, al cărei maestru s-a dovedit a fi înainte de toate Sofocle. Dar în același timp patosul lor încărcat de conflicte împinge aceste figuri tragice spre fapte care lezează, fapte vinovate. Săvîrșindu-le, eroii tragici nu pretind că sînt nevinovați. Dimpotrivă, gloria lor constă în faptul de a fi săvîrșit ceea ce au săvîrșit. Nu i s-ar putea spune ceva mai rău unui astfel de caracter decît că a lucrat nevinovat. Pentru caracterele mari este o onoare de a fi vinovate. Un caracter mare nu vrea să trezească compătimire, nu vrea să miște. Deoarece ceea ce înduioșează sufletul nu este subesențialul, ci adîncirea subiectivă a personalității, suferința s u b i e c t i v ă. Caracterul ferm și puternic al eroului tragic este una cu patosul său esențial, iar această armonie indestructibilă trezește admirație, și nu înduioșare, lucrul acesta se produce abia la Euripide. *(E.*, II, 613-614)

Tot atît de puțin este necesitatea deznodămîntului un destin orb, adică un *fatum* pur irațional și de neînțeles, numit de mulți „antic", iar raționalitatea destinului [...] rezidă tocmai în faptul că puterea supremă, care stăpînește peste diferiții zei și peste oameni, nu poate tolera ca puterile care devin unilateral independente, depășind prin aceasta limita drepturilor lor, precum și conflictele ce decurg de aici, să devină durabile. Soarta retrimite individualitatea în marginile ei și o distruge cînd aceasta s-a ridicat peste măsură. *(E.*, II, 615)

[...] Aceasta nu este altceva decît reprezentarea tragediei în cuprinsul eticului, tragedie pe care absolutul o joacă veșnic cu sine însuși; că el se naște veșnic pe sine în obiectivitate, în această formă a sa el se oferă pe sine suferinței și morții și, înălțîndu-se din propria-i cenușă, se preamărește pe sine. [...]

Imaginea acestei tragedii, determinată mai de aproape pe latura ei etică, este ieșirea acelei procesiuni a Eumenidelor ca puteri ale dreptului care este în diferență, și a lui Apollo, zeul luminii indiferente, în legătură cu Orest, în fața organizației etice, în fața poporului atenian: popor care, în chip omenesc, ca areopag al Atenei, aruncă voturi egale în urnele ambelor puteri, recunoaște subzistarea una alături de cealaltă a ambelor puteri, dar în felul acesta nu aplanează conflictul și nu determină nici o relație și nici un raport între ele; dar, în chip divin, ca Atenă a Atenei, ea redă cu totul zeului pe cel implicat în conflict prin intervenția zeului însuși, și o dată cu separarea puterilor care făceau amîndouă parte din ființa criminalului, întreprinde și concilierea lor, astfel încît Eumenidele să fie cinstite de acest popor ca puteri divine și să-și aibă sediul acum în oraș, și de natura sălbatică a intuirii lor să se bucure, în locul altarului ridicat jos în oraș, Atena cea care tronează în cetate și să fie astfel împăcată.

Dacă t r a g e d i a rezidă în faptul că natura etică separă de sine natura sa neorganică, spre a nu se amesteca cu ea, o separă ca pe un destin pe care și-l pune în față, și prin recunoașterea acestuia în luptă, ea este conciliată

cu ființa divină ca unitate a ambelor laturi, în schimb, comedia va cădea, spre a înfățișa acest tablou, pe latura absenței de destin; fie că alege înăuntrul a ce e viu absolut, și, deci, numai fantome de opoziții sau glume de lupte cu un destin construit și cu dușmani născociți, imaginari, fie că rămîne înăuntrul a ce nu este viu, și deci înfățișează numai năluciri de independență și despre absolut: prima este comedia antică sau divină, aceasta din urmă e comedia modernă.

[...] Comedia separă una de alta cele două zone ale eticului în așa fel încît ea o lasă pe fiecare să subziste pentru sine și încît în una din aceste zone opozițiile și finitul sînt o umbră lipsită de esență, iar în cealaltă zonă absolutul este o amăgire. Dar raportul veritabil și absolut este acela potrivit căruia o zonă se răsfrînge cu gravitate în cealaltă, fiecare este în relație vie cu cealaltă și ele sînt reciproc destin serios una alteia. Prin urmare, raportul absolut este instituit în tragedie. (*S. F./D. N.*, 300-303)

În ce privește latura spirituală a acestor manifestări, știm, în ce privește r î s u l, că acesta este produs de o contradicție care se ivește nemijlocit, de ceva ce se răstoarnă imediat în contrarul său, așadar de ceva ce se nimicește singur pe sine, în mod nemijlocit, cu condiția ca în acest conținut zadarnic să nu fim implicați noi înșine, să nu-l considerăm drept conținutul nostru; căci dacă prin nimicirea acelui conținut ne-am simți noi înșine loviți, am p l î n g e. Cînd, de exemplu, cineva călcînd mîndru prin fața noastră se împiedică și cade, lucrul acesta poate provoca rîsul, datorită faptului că trecătorul suferă pe seama persoanei sale dialectica simplă de a i se întîmpla contrarul a ceea ce intenționa. Ceea ce provoacă rîsul în c o m e d i i l e veritabile stă deci, esențial, în răsturnarea nemijlocită a unui scop, lipsit în sine de importanță, în contrarul lui; în timp ce în t r a g e d i e se înfruntă între ele scopuri substanțiale, distrugîndu-se reciproc. În fața dialecticii pe care o suferă obiectul comic, subiectivitatea spectatorului sau a auditorului trăiește bucuria neturburată și fără amestec, de sine însăși, întrucît ea este idealitatea absolută, puterea nesfîrșită peste fiece conținut limitat, așadar este dialectica pură, prin care tocmai obiectul comis este nimicit. Aici stă cauza veseliei în care ne transpune comicul. (*E./S.*, 114)

...în unele epoci mai ales poezia dramatică este întrebuințată pentru a face să fie primite cu interes viu unele idei noi ale timpului din domeniul politicii, moralității, poeziei, religiei etc. Deja Aristofan polemizează în comediile sale mai vechi contra stărilor interne ale Atenei și contra războiului peloponesiac; la rîndul său Voltaire încearcă adesea să-și răspîndească principiile sale de filozof al luminilor și prin mijlocirea unor opere dramatice, dar înainte de toate Lessing s-a străduit, în al său *Natan înțeleptul*, să-și justifice credința morală în opoziție cu ortodoxia religioasă mărginită, iar în timpul din urmă și Goethe, în primele sale creații, a căutat să combată prozaismul propriu concepției germane despre viață și despre artă, domeniu în care l-a urmat apoi mai ales Tieck. Cînd o astfel de concepție individuală a poetului se dovedește a fi un punct de vedere superior și cînd ea nu iese în mod ostentativ din cadrele acțiunii pe care o înfățișează drama, afirmîndu-se ca independentă, și cînd acțiunea nu apare degradată la rolul de mijloc, arta nu suferă nedreptate și prejudiciu. Dar dacă din cauza aceasta libertatea poetică a operei suferă, prin această exteriorizare a tendințelor sale, deși juste, totuși relativ independente de produsul artistic, poetul face, desigur, o mare impresie asupra publicului, dar interesul pe care îl trezește ține numai de temă, avînd relativ puțin de-a face cu arta însăși. Dar cel mai rău caz de acest fel se produce atunci cînd poetul urmărește să flateze, din sim-

plă complezență și cu ostentație, o opinie chiar falsă, dar răspîndită în public, păcătuind astfel de două ori : o dată împotriva adevărului și o dată contra artei. *(E.,* II, 579-580)

ANTICI

...în ziua sărbătoririi acestei mari victorii [de la Salamina, *n.n.*] se întîlnesc împreună cei trei mari tragedieni ai Greciei, într-un chip remarcabil : în timp ce Eschil a luat parte la luptă și a contribuit la obținerea victoriei, Sofocle a dansat la serbarea victoriei, iar Euripide s-a născut chiar în acea zi. *(I.,* 247)

...în trilogiile lui Eschil [...] fiecare parte se rotunjește ca un întreg încheiat în sine. *(E.,* II, 569)

Sînt supuși necesității și sînt tragici mai cu seamă acei indivizi care se ridică deasupra stării morale, care vor să înfăptuiască ceva particular pentru sine. Astfel, *eroii,* care se deosebesc de ceilalți (oameni) prin voință aparte, au un interes care trece peste starea calmă a guvernării și mișcării zeului ; ei sînt cei ce voiesc și acționează într-un fel propriu, cei ce stau deasupra corului, deasupra cursului eticului calm, statornic, nesfîșiat. Acest curs este sustras destinului, rămîne în limitele cercului obișnuit al vieții și nu provoacă pe nici una dintre puterile adverse. Corpul, poporul, are și el o latură a particularității, el este expus morții, sorții comune a muritorilor, nefericirii, însă un astfel de sfîrșit este soarta comună a muritorilor și e mișcarea dreptății față de ceea-ce-e-finit. Faptul că individul are nenoroc accidental, că moare, ține de ordinea lucrurilor.

La *Homer, Ahile* își deplînge moartea timpurie, și o deplînge și calul său. La noi, așa ceva ar fi nesăbuială din partea unui poet. Dar pe un grec, pe un *Ahile,* îl poate întrista gîndul acesta, dar numai pentru moment ; așa este, însă nu-l mișcă mai adînc, el poate deveni, fără îndoială, trist, dar nu supărat. Proasta dispoziție este sentimentul lumii moderne, mîhnirea presupune un scop, o pretenție a liberului arbitru modern, pretenție la care ea se consideră pe sine autorizată, îndreptățită ; cînd nu este înfăptuit un astfel de scop, omul modern ia cu ușurință o atitudine prin care lasă să-i scadă curajul și-n ce privește restul, pentru a nu-l mai dori nici pe acesta, pe care el dealtfel și l-ar fi putut alege ca scop ; el renunță la hotărîrea sa și, pentru a se răzbuna, își distruge propriul curaj, activitatea sa, scopurile destinului, pe care altfel el le-ar fi putut încă realiza. Aceasta este proasta dispoziție, ea n-a putut constitui caracterul grecilor, al celor vechi, tristețea produsă de ceea-ce-e-necesar este simplă. Grecii n-au presupus despre nici un scop că e absolut, că e un esențial care trebuie să fie realizat, de aceea tristețea lor este tristețe resemnată. Ea este durere simplă, tristețe simplă, care din această cauză are seninătatea în ea, individul nu-și pierde nici un scop absolut, el rămîne și aici la sine însuși, el poate renunța la ceea ce nu se realizează. El așa este ; astfel el s-a retras în abstracție și nu s-a opus acestei ființe a sa. Libertatea este identitatea voinței subiective cu ceea ce este [există], subiectul este liber, dar numai la modul abstract.

Eroii produc schimbare în felul că apare o sciziune și sciziunea superioară, propriu-zis interesantă pentru spirit, constă în faptul că puterile morale înseși sînt acelea care se înfățișează scindate, ajunse în conflict.

Rezolvarea acestui conflict constă în aceea că puterile morale, care sînt în conflict, dată fiind unilateralitatea lor, renunță la unilateralitatea validității lor de

sine stătătoare, şi manifestarea acestei abandonări a unilateralităţii constă în faptul că indivizii care s-au lansat spre realizarea unei singure puteri morale pier.

Destinul este ceea-ce-e-lipsit-de-concept, în care dreptatea şi nedreptatea pier în abstracţie; dimpotrivă, în tragedie destinul este înăuntrul unui cerc de dreptate morală. Lucrul acesta îl avem în forma sa cea mai sublimă în tragediile lui Sofocle. Aici se vorbeşte despre destin şi despre necesitate, destinul indivizilor este înfăţişat ca ceva ce nu poate fi înţeles, dar necesitatea nu este o necesitate oarbă, ci ea este recunoscută ca fiind adevărata dreptate. Tocmai prin aceasta sînt aceste tragedii nemuritoare opere spirituale ale înţelegerii etice. Destinul orb este ceva ce nu mulţumeşte. În aceste tragedii este înţeleasă dreptatea. Conflictul puterilor morale între ele este înfăţişat într-un fel plastic în modelul absolut al tragediei în *Antigona;* aici intră în coliziune iubirea de familie, sacrul, interiorul, ceea ce aparţine sentimentului — motiv pentru care acestea se numesc lege a zeilor inferiori — cu dreptul statului. *Creon* nu este un tiran, ci e tot o putere morală; *Creon* nu e autoritatea guvernului şi că lezarea acesteia atrage după sine pedeapsă. Fiecare dintre aceste două părţi întruchipează numai una [dintre puterile morale în conflict], are drept conţinut numai pe una dintre ele, aceasta este unilateralitatea, iar sensul dreptăţii eterne este că ambele comit nedreptate, fiindcă sînt unilaterale, dar şi ambele au dreptate; ambele sînt recunoscute ca valabile în netulburatul proces al moralităţii; aici, ambele îşi au valabilitatea lor, însă o valabilitate conciliată. Numai unilateralitatea este aceea împotriva căreia se ridică dreptatea.

Încheierea tragediei este concilierea, necesitatea raţională, necesitatea care începe aici să se împlinească; este dreptatea aceea care e satisfăcută în chipul acesta cu enunţul: nu este nimic ce nu este Zeus, anume dreptate eternă. Aici avem o necesitate emoţionantă, dar care este

perfect morală; nefericirea suferită este perfect limpede, aici nu este nimic orb, inconştient. Grecia a ajuns la o astfel de claritate fiind pe cea mai înaltă treaptă a culturii sale. Totuşi, rămîne aici ceva nerezolvat, întrucît ceea-ce-e-superior nu se înfăţişează ca puterea spirituală infinită; rămîne aici tristeţe nesatisfăcută.

Concilierea superioară ar fi aceea cînd ar fi suprimată în subiect unilateralitatea felului de a vedea şi simţi — cînd acesta ar avea conştiinţa nedreptăţii sale şi ar renunţa în sufletul lui la nedreptatea sa. Recunoaşterea acestei vini, a acestei unilateralităţi a sa şi liberarea de ea nu sînt însă proprii acestei sfere. Această poziţie superioară face să fie de prisos pedepsirea exterioară, moartea naturală. Începuturi, ecouri ale acestei concilieri apar, fără îndoială, şi aici, însă această convertire interioară apare totuşi mai mult ca purificare exterioară. Un fiu al lui *Minos* a fost ucis în Atena, de aceea a fost nevoie de purificare: fapta aceasta a fost declarată ca neîntîmplată. Spiritul este acela care vrea să facă să fie neîntîmplat ceea ce s-a întîmplat.

Orest, în *Eumenidele,* este achitat de areopag; aici avem, pe de o parte, cea mai mare crimă împotriva pietăţii, pe de altă parte, el a făcut dreptate tatălui său. El era capul familiei, precum şi al statului; prin una din acţiunile sale el a comis o crimă şi a împlinit de asemenea o necesitate completă, esenţială. A achita înseamnă tocmai aceasta: a face ca ceva să nu fie considerat ca întîmplat.

Edip la Colona aduce o conciliere, şi anume, cu reprezentarea creştină a concilierii, el ajunge să fie onorat de zei, zeii îl cheamă la ei. În ziua de azi pretindem mai mult, fiindcă reprezentarea concilierii este la noi superioară, e conştiinţa că această convertire poate avea loc în interior, prin ceea ce întîmplatul este făcut să fie neîntîmplat.

Omul care se convertește, care își părăsește unilateralitatea, a stîrpit-o în sine, în voința sa, pe aceasta, voință în care ar fi sediul permanent, locul faptei, adică el nimicește fapta în rădăcina ei. Este mai în acord cu sentimentul nostru faptul că tragediile au sfîrșituri care sînt conciliatoare. Acesta este raportul față de necesitate. *(R.*, 392-395)

Aluzii la această convertire interioară se întîlnesc, însă caracterul concilierii ține mai mult de purificarea exterioară. La greci, și aceasta este ceva arhaic, din Atena se cunosc cîteva exemple. Un fiu al lui *Minos* a fost ucis în Atena, din cauza acestei fapte a fost înfăptuită o purificare. *Eschil* povestește că areopagul l-a achitat pe Orest, piatra Atenei i-a folosit. Concilierea este aici ceva exterior, nu e conversiune interioară. Aduce a creștinesc reprezentarea despre *Edip la Colona,* unde acest *Edip* bătrîn, care își ucisese părintele și se căsătorise cu mama sa, care fusese alungat de fiii săi, este cinstit de zei, zeii îl cheamă la ei.

Alte sacrificii aparțin și mai mult modului exterior. Astfel jertfirea morților pentru a-i concilia pe mani. *Ahile* ucide un număr de troieni pe mormîntul lui *Patrocle;* o face pentru a restabili egalitatea destinului de cele două părți. *(R.*, 404-405)

Deja și anticii au tragedii care înfățișează un deznodămînt asemănător [conciliator, *n.n.*], întrucît indivizii nu sînt sacrificați, ci rămîn în viață. De exemplu, în *Eumenidele* lui Eschil, areopagul acordă ambelor laturi dreptul de a fi cinstite : lui Apolo, ca și fecioarelor răzbunătoare. Și în *Filoctet* [al aceluiași poet], ca urmare a apariției divine și a sfatului lui Hercule, este aplanat conflictul dintre Neoptolemos și Filoctet și uniți pornesc împotriva Troiei. Dar aici concilierea se face datorită unui imbold venit din afară, adică la porunca zeilor, etc., ea neavîndu-și izvorul interior în conștiința însăși a celor două părți în conflict, în timp ce în drama modernă, indivizii înșiși sînt aceia care se văd conduși de desfășurarea propriei lor acțiuni la încetarea conflictului și la concilierea reciprocă a scopurilor și a caracterelor lor. În privința aceasta, *Ifigenia* lui Goethe este un model poetic autentic de dramă, mai mult decît *Tasso,* unde, pe de o parte, împăcarea cu Antonio este mai curînd ceva de ordin sentimental și decurge și din recunoașterea subiectivă a faptului că Antonio posedă priceperea reală a vieții, care-i lipsește caracterului lui Tasso ; pe de altă parte, dreptul vieții ideale care îl menținuse pe Tasso în conflict cu realitatea, cu decența și cu bunăvoința este justificat în ochii spectatorului mai curînd subiectiv, iar din punct de vedere exterior, el apare cel mult ca indulgență față de poet și ca simpatie cu destinul lui. *(E.*, II, 603-604)

...vechilor zei li se atribuie dreptul stărilor familiale, întrucît acestea se bazează pe natură, opunîndu-se astfel dreptului public și legii comunității. Ca cel mai limpede exemplu pentru acest punct pot fi citate *Eumenidele* lui Eschil. Fioroasele fecioare îl urmăresc pe Oreste din cauza uciderii mamei sale, pe care i-a ordonat-o Apolo, noul zeu, ca astfel Agamemnon, soțul și regele răpus, să nu rămînă nerăzbunat. Întreaga dramă evoluează astfel într-o luptă ce se dă între aceste puteri divine, care pășesc în persoană una împotriva celeilalte. Pe de altă parte, eumenidele sînt zeițe ale răzbunării, dar ele se numesc „cele bine gînditoare", iar reprezentarea noastră obișnuită despre ele, prin care le transformăm în Furii, este grosolană și barbară, căci urmărirea este un drept al lor esențial și, în consecință, ele nu sînt doar odioase, sălbatice și crude cînd îl chinuiesc pe cel urmărit. Dar dreptul pe care-l aplică ele împotriva lui Oreste nu e decît dreptul familiei, în măsura în care aceasta își are rădăcina în sînge. Legătura intimă — cea mai intimă — dintre fiu și mamă,

legătură pe care Oreste a rupt-o, este substanța pe care o reprezintă eumenidele. Apolo opune moralității naturale în mod sensibil întemeiată și simțită deja în sînge dreptul soțului și al principelui lezat în dreptul lui mai profund. Această deosebire pare mai întîi exterioară, deoarece ambele părți apără moralitatea înăuntrul unuia și aceluiași domeniu, al familiei. Cu toate acestea, imaginația plină de conținut valoros a lui Eschil — pe care din acest motiv trebuie s-o prețuim tot mai mult și pe această latură a ei — a descoperit aici o opoziție care nu este cîtuși de puțin superficială, ci aparține unui gen absolut esențial. Anume, raportul dintre copii și părinți se bazează pe unitate în ceea ce ține de natură, legătura soțului cu soția, din contra, trebuie considerată ca o căsătorie care nu-și are originea numai în iubirea pur naturală, în înrudirea de sînge și de natură, ci ia naștere din înclinație conștientă, aparținînd astfel moralității libere a voinței conștiente de sine. De aceea, oricît de strînsă ar fi legătura dintre căsătorie și sentimentul iubirii, ea se deosebește totuși de sentimentul natural al dragostei, deoarece, și independent de acest din urmă sentiment, căsătoria recunoaște obligații precis definite, chiar atunci cînd s-a stins iubirea. Conceptul și cunoașterea substanțialității vieții conjugale este ceva ulterior și mai profund decît legătura naturală dintre fiu și mamă și ea constituie începutul statului ca realizare a voinței libere, raționale. Tot astfel rezidă și în raportul principelui față de cetățeni legătura politică a dreptului egal, a legilor, a libertății conștiente de sine și a spiritualității scopurilor. Aceasta este cauza pentru care eumenidele, anticele zeițe, caută să-l pedepsească pe Oreste, în timp ce Apolo, moralitatea clară, știutoare și conștientă de sine, apără dreptul soțului și al principelui, opunîndu-se cu bună dreptate eumenidelor (*Eumenidele*, v. 206-209) : dacă crima Clitemnestrei n-ar fi fost pedepsită, ar însemna că consider necinstite și lipsite de valoare legăturile consfințite de Hera, protectoarea, și de Zeus. (*E.*, I, 472-473)

Conflictul dintre Apolo și eumenide trebuie să fie aplanat prin sentința areopagului. Un tribunal omenesc, ca corp, în fruntea căruia se află Atena — însuși spiritul concret al poporului —, trebuia să soluționeze conflictul. Însă, întrucît venerau deopotrivă și eumenidele și pe Apolo, judecătorii au dat voturi egale pentru condamnare și achitare. Dar piatra albă a Atenei puse capăt conflictului în favoarea lui Apolo. Revoltate de această sentință a Atenei, eumenidele protestară, Pallas însă le-a liniștit, promițîndu-le cinstire și altare în vestita pădure de lîngă Colona ; în schimb, eumenidele erau obligate să apere poporul Atenei (v. 901 și urm.) de rele provenite de la elemente n a t u r a l e, ca pămînt, cer, mare și vînturi, să-l păzească de secerișuri lipsite de rod, de pierderea semînței vii, de procreări și nașteri nereușite. Iar Pallas luă asupra sa în Atena grija pentru conflictele războiului și luptele sfinte. (*E.*, I, 479-480)

Dar, pentru înlăturarea celor două unilateralități și pentru egala lor cinstire, deznodămîntul tragic nu are nevoie totdeauna de pieirea indivizilor participanți la acțiune. Astfel se știe că *Eumenidele* lui Eschil nu sfîrșesc cu moartea lui Oreste sau cu distrugerea Eumenidelor răzbunătoare ale sîngelui mamei ucise și ale pietății lezate față de Apolo, care vrea să mențină demnitatea și cinstirea capului familiei și a regelui și care l-a instigat pe Oreste s-o ucidă pe Clitemnestra ; lui Oreste i se iartă pedeapsa și ambilor zei li se dă cuvenita cinstire. (*E.*, II, 617)

În afară de concilierea aceasta obiectivă, împăcarea mai poate fi și de natură subiectivă, întrucît individualitatea care acționează renunță în cele din urmă ea însăși

la unilateralitatea sa. [...] În acest caz, nodul [tragic] nu se dezleagă, ci este tăiat printr-un *Deux ex machina*, ca, de exemplu, în *Filoctet*. *(E.*, II, 617)

...mai frumoasă decît acest nod exterior al deznodămîntului este concilierea interioară, care, din cauza subiectivității ei, se apropie deja de concepția modernă. Exemplul antic cel mai desăvîrșit îl avem în privința aceasta în *Edip la Colona*, operă care va trebui de-a pururi admirată. [...] Această transfigurare în moarte este concilierea lui [Edip, *n.n.*] și a noastră, manifestîndu-se în însăși individualitatea și personalitatea lui. Unii au voit să găsească aici un ton creștin, ideea unui păcătos care-l iartă Dumnezeu și soarta lui, care s-a manifestat, în ce privește natura lui mărginită, compensată în moarte prin fericire. Dar [...] transfigurarea lui Edip este tot antica readucere a conștiinței din conflictul puterilor morale și al lezărilor în unitatea și armonia acestui conținut m o r a l însuși. *(E.*, II, 618)

Mai întîi ne reprezentăm fecioarele răzbunării ca pe niște furii care urmăresc în chip exterior pe criminal, dar această urmărire este în același timp furia interioară care străbate prin sufletul criminalului, iar Sofocle face uz de acest cuvînt și în sens de ceea ce este interior și propriu omului, ca de exemplu în *Edip la Colona* (v. 1434), unde Eriniile înseamnă însuși Edip și blestemul tatălui, puterea sufletului său rănit asupra fiilor săi. Este, prin urmare, și just și nejust să fie în general declarați zeii ca puteri fie numai exterioare omului, fie ca puteri ce-i sînt numai imanente, căci ei sînt și una și alta. Din această cauză, la Homer, acțiunile zeilor și ale oamenilor se amestecă mereu unele cu altele ; zeii par să înfăptuiască ceea ce e străin omului, și îndeplinesc totuși numai ceea ce constituie propriu-zis substanța sentimentelor și a interiorului său. *(E.*, I, 233)

Opoziția între conștiință și intenția avută c î n d s-a comis fapta și conștiința ce i-a urmat despre ceea ce era fapta î n s i n e constituie aici baza conflictului. Putem socoti ca exemple pe Edip și Ajax. Fapta lui Edip, în intenția și după știința lui, constă în faptul că el ucide în luptă un bărbat care îi este străin, dar ceea ce el n-a știut, fapta reală, este în sine și pentru sine uciderea propriului său tată. Invers, Ajax omoară în nebunia lui turmele grecilor, considerîndu-le drept căpeteniile grecilor. Cînd, apoi, trezit la conștiință, vede cele întîmplate, rușinea de fapta sa este aceea care pune stăpînire pe el și-l aduce în conflict. Ceea ce în chipul acesta a lezat omul neintenționat trebuie să fie însă ceva ce el consideră, în mod esențial și conform rațiunii sale, ca sfînt și demn de venerație. Din contra, cînd această considerare și venerare este o simplă părere subiectivă și o superstiție, un astfel de conflict nu mai poate avea, cel puțin pentru noi, nici un interes mai profund. *(E., 219-*220)

Eu nu sînt însă decît ceea ce e în relație cu libertatea mea, și fapta este vină a voinței mele numai întrucît știu despre ea. Edip, care a omorît pe tatăl său fără ca să o știe, nu trebuie acuzat ca ucigaș de tată, dar în legiuirile vechi nu s-a pus atîta bază pe ce este subiectiv, pe responsabilitate, ca astăzi. *(D.*, 140)

Conștiința de-sine e r o i c ă (ca în tragediile celor vechi, Edip etc.) nu s-a ridicat încă din fermitatea ei la reflexia asupra diferenței dintre f a p t ă și a c ț i u n e, dintre evenimentul exterior și proiectul și cunoașterea împrejurărilor, ca și la despicarea urmărilor, ci ea acceptă vina în întreaga sferă a faptei. *(D.*, 420-421)

Conflictul principal, pe care l-a tratat cel mai frumos Sofocle după exemplul lui Eschil, este acela dintre s t a t,

dintre viața etică în generalitatea ei, spirituală, și familie ca moralitate naturală. Acestea sînt puterile cele mai pure ale reprezentării tragice, întrucît armonia acestor sfere și acțiunea cea mai corespunzătoare înăuntrul realității lor constituie realitatea integrală a existenței etice. În această privință nu trebuie să amintesc decît tragedia lui Eschil *Cei șapte contra Tebei* și mai cu seamă *Antigona* lui Sofocle. Antigona cinstește legătura sîngelui, zeii infernului, iar Creon nu venerează decît pe Zeus, puterea guvernatoare a vieții publice și a binelui comunității. Și în *Purtătoarele de libații*, în *Ifigenia în Aulida*, precum și în *Agamemnon*, în *Eumenidele* lui Eschil și în *Electra* lui Sofocle, găsim același conflict. Agamemnon, ca rege și conducător al oștirii, își sacrifică fiica pentru interesele grecilor și ale expediției troiene, rupînd prin aceasta legătura iubirii de fiică și soție, legătură pe care Clitemnestra, ca mamă, o păstrează în străfundurile inimii sale, pregătind în chip răzbunător pieirea îngrozitoare a soțului ei întors acasă. Oreste, fiu și fiu de rege, își cinstește mama, dar el trebuie să reprezinte dreptul tatălui său, al regelui, și lovește mortal sînul care l-a alăptat. Acesta este un conținut valabil pentru toate timpurile, motiv pentru care reprezentarea lui trezește și în noi, în ciuda deosebirilor naționale, interes uman și artistic.

De natură mai fermă este deja un al doilea conflict principal, pe care tragicii greci l-au reprezentat mai cu seamă ca destin al lui Edip și al cărui cel mai desăvîrșit exemplu îl avem în *Edip rege* și *Edip la Colona* de Sofocle. Aici este vorba de dreptul conștiinței lucide, îndreptățirea a ceea ce săvîrșește omul cu voință conștientă de sine față de ceea ce el a săvîrșit, de fapt, inconștient și fără să vrea, potrivit hotărîrii zeilor. Edip l-a ucis pe tatăl său, s-a căsătorit cu mama sa, a procreat copii în patul incestului și cu toate acestea el a fost implicat în aceste oribile crime fără să știe și fără să vrea. Dreptul

bazat pe conștiința noastră actuală, conștiință mai adîncă, ar consta în faptul de a nu recunoaște aceste crime, care nu decurg nici din știința și nici din voința noastră proprie, drept fapte ale propriului nostru eu. Dar grecul plastic răspunde de ceea ce a săvîrșit ca individ și nu se divizează în subiectivitatea formală a conștiinței de sine și în ceea ce este lucrul obiectiv.

În sfîrșit, alte conflicte sînt pentru noi de natură mai secundară, conflicte care se referă în parte la poziția generală a acțiunii individuale în fața *fatum*-ului grec, în parte ca raporturi mai speciale. *(E.*, II, 612-613)

...Antigona trăiește sub stăpînirea de stat al lui Creon. Ea însăși este fiică de rege și logodnică a lui Hemon, încît ar trebui să arate ascultare față de porunca principelui. Dar și Creon, la rîndul lui tată și soț, ar trebui să respecte sfințenia legăturii de sînge și să nu poruncească ceea ce este împotriva acestei pietăți. Astfel amîndurora le este imanent ceea ce ambii combat în sens opus și sînt loviți și distruși tocmai de către ceea ce aparține cercului propriei lor existențe. Antigona suferă moartea înainte de a se fi putut bucura de hora miresei, dar și Creon este pedepsit prin moartea fiului și a soției sale, care se sinucid, fiul din cauza Antigonei, soția lui din cauza lui Hemon. Dintre toate creațiile artistice strălucite ale lumii antice și moderne — eu le cunosc în linie generală pe toate și ele trebuie și pot să fie cunoscute —, *Antigona* îmi apare în privința aceasta [concilierea tragică, *n.n.*] opera de artă cea mai excelentă, cea mai satisfăcătoare [din punct de vedere estetic]. *(E.*, II, 616-617)

...pietatea este proclamată, într-una din cele mai sublime înfățișări ale sale, în *Antigona* lui Sofocle, cu deosebire ca lege a femeii, și ca fiind legea substanțialității subiective a simțirii, legea interiorității care n-a ajuns încă la deplina sa realizare — ca lege a zeilor

vechi, a tărîmului subpămîntean, ca lege vecinică de care nimeni nu are știință cînd a apărut; ea este înfățișată ca fiind opusă legii publice, legii statului, o opoziție care în domeniul etic este cea mai înaltă și de aceea cea mai tragică, și care este individualizată în principiul feminității și al bărbăției. *(D.*, 202)

...în *Antigona* lui Sofocle, Creon, regele, în calitate de căpetenie a orașului, a dat porunca severă ca fiului lui, Edip, pornit ca dușman al patriei contra Tebei, să nu i se facă onorurile înmormîntării. În acest ordin este cuprinsă o îndreptățire esențială, anume grija pentru binele întregului oraș. Dar Antigona este însuflețită de o putere la fel de morală, de sfînta iubire de frate, pe care nu-l poate lăsa neînmormîntat, pradă păsărilor. Să nu-și îndeplinească îndatorirea înmormîntării ar fi împotriva pietății familiale, motiv pentru care Antigona calcă porunca lui Creon. *(E.*, I, 226)

În chip și mai interesant se înfățișează aceeași opoziție [între zeii vechi și noi, *n.n.*] în *Antigona* — una dintre cele mai sublime, în toate privințele cea mai desăvîrșită operă de artă a tuturor timpurilor —, deși opoziția este încorporată aici cu totul în sentimentele și acțiunile omenești. Totul este consecvent în această tragedie: legea publică a statului și intima iubire de familie și datoria față de frate stau față în față, combătîndu-se: interesul familiei îl are ca patos femeia, Antigona, bunăstarea comunității o are ca patos bărbatul, Creon. Polinice, luptînd împotriva orașului său natal, căzuse înaintea porților Tebei, iar printr-o lege anunțată public, Creon, domnitorul, amenință cu moartea pe oricine ar acorda onoarea înmormîntării acestui dușman al orașului. Această poruncă, sub raportul exclusiv al binelui public al statului, Antigona nu o consideră ca un ordin ce se referă și la ea, ca soră; ea își împlinește

sacra datorie a înmormîntării, ascultînd de pietatea dragostei ei pentru fratele său. Făcînd acest lucru, ea invocă legea zeilor. Dar zeii pe care ea îi cinstește sînt zeii subterani ai Hadesului (Sofocle, *Antigona*, v. 451 [...]), zeii interiori ai sentimentului, ai iubirii, ai sîngelui, și nu zeii luminoși ai vieții libere, conștiente de sine a poporului și a statului. *(E.*, I, 473)

În *Antigona* sa, Sofocle [...] nu lasă numai pe Antigona să sufere și să piară; din contra, îl vedem și pe Creon pedepsit prin pierderea dureroasă a soției sale și a lui Hemon, care își găsiră pieirea prin moartea Antigonei. *(E.*, I, 480)

[...] conștiința etică este mai completă, vina este mai pură atunci cînd ea c u n o a ș t e d i n a i n t e legea și puterea căreia i se opune, cînd o ia drept o violență și o nedreptate, drept o contingență etică și cînd comite crima cu bună-știință, ca Antigona. [...] ...conștiința etică trebuie să recunoască opusul său ca fiind realitatea ei; trebuie să recunoască vina sa:

fiindcă suferim, recunoaștem că am greșit *. *(F.S.*, 265)

Ele [legile, *n.n.*] s î n t, și nimic mai mult, aceasta constituie conștiința relației conștiinței-de-sine. Ele trec astfel pentru Antigona lui Sofocle, ca fiind dreptul n e s c r i s și c a r e n u p o a t e î n ș e l a al zeilor.

Nu de acum sau de ieri, ci de totdeauna
Trăiește el, și nimeni nu știe de cînd a apărut. **

Ele s î n t. *(F.S.*, 244)

---

* *Antigona*, 926.
** *Antigona*, V, 456, 457.

Sofocle pune în gura Antigonei următoarele cuvinte: poruncile divine nu sînt de ieri, nici de azi, nu, ele trăiesc fără sfîrşit, şi nimeni n-ar şti să spună de unde s-au ivit. Legile moralităţii nu sînt întîmplătoare, ele sînt însuşi raţionalul. *(I.,* 40)

...iubirea sfîntă de soră a Antigonei este un patos, în menţionatul înţeles grec al cuvîntului. Luat în acest sens, patosul este o putere în sine justificată a sufletului, un conţinut esenţial al raţionalităţii şi al liberei voinţe. Oreste, de exemplu, nu-şi omoară mama pornind dintr-un impuls interior al sufletului pe care l-am numi pasiune, ci patosul care-l mînă la faptă este bine cumpănit şi absolut precugetat. *(E.,* I, 237)

Cel ascuns şi Electra* se reduc la faptul punerii contradicţiei de a cunoaşte şi în acelaşi timp de a nu cunoaşte pe cineva. Întreb pe cineva: cunoşti pe tatăl tău? El răspunde: da! Întreb mai departe: dacă îţi arăt pe cineva care este ascuns după perdea, îl cunoşti? Răspuns: nu! Or, este tatăl tău; deci nu-l cunoşti pe tatăl tău. Tot astfel cînd e vorba de Electra, trebuie să se spună despre ea dacă îl cunoştea pe fratele ei Oreste, care sta în faţa ei, sau nu-l cunoştea. *(F.,* I, 437)

Boala ca atare n-ar fi subiect pentru arta autentică şi ea devine şi la Euripide [în *Alcesta, n.n.*] numai prin indivizii pentru care din această nenorocire decurge un alt conflict. [...] Şi în *Filoctet* al lui Sofocle [...] nenorocirea fizică este de asemenea numai punct de plecare foarte exterior şi prilej al unui conflict ulterior. *(E.,* I, 212)

...boala lui Filoctet, abcesele puturoase de pe picioarele lui, gemetele şi urletele lui am vrea tot atît de puţin să le vedem, respectiv să le auzim [în teatru, *n.n.*], cît de

* Una din încurcăturile logicii, analizate de Hegel *(n.n.)*

puţin ne-ar putea trezi vreun interes săgeţile lui Hercule despre care este mai cu seamă vorba. Tot astfel barbaria sacrificiilor omeneşti în *Ifigenia în Aulida* şi în *Ifigenia în Taurida* o mai putem încă admite în operă; în schimb, în tragedie această latură la noi trebuie să fie altfel interpretată aşa cum a făcut-o Goethe. *(E.,* II, 583)

Prin astfel de conflicte [ca atunci cînd Thoas a ordonat să fie sacrificat Oreste, *n.n.*] s-a intenţionat adesea să fie trezită compătimirea şi chiar frica; aceasta, conform legii lui Aristotel, care stabileşte ca scop al tragediei frica şi compătimirea, dar noi nu avem nici frică de puterea unor drepturi ieşite din barbarie şi din nenorocirea timpurilor, nici respect faţă de ele, iar compătimirea pe care o putem simţi se transformă imediat în repulsie şi revoltă.

De aceea singurul deznodămînt adevărat al unui astfel de conflict nici nu poate consta decît în faptul că astfel de false drepturi nu sînt duse la îndeplinire, cum, de exemplu, nici Ifigenia, nici Oreste nu sînt sacrificaţi în Aulis şi Tauris. *(E.,* I, 218)

...comedia, cu intrigile ei multilateral complicate, nu are nevoie să se închege atît de ferm ca tragedia, motivată cel mai adesea printr-o simplitate grandioasă. Totuşi, tragedia romantică este şi în această privinţă mai policromă şi mai puţin strînsă în unitatea ei decît tragedia antică. Dar chiar şi aici legătura episoadelor şi a personajelor secundare [cu acţiune principală] trebuie să fie încheiat şi rotunjit în mod obiectiv împreună cu deznodămîntul ce se dă operei dramatice. Astfel, de exemplu, în *Romeo şi Julieta*, duşmănia familiilor, care se află în afara scopului şi destinului celor îndrăgostiţi, este, fără îndoială, terenul acţiunii, dar nu este punctul propriu-zis important, iar Shakespeare acordă la sfîrşitul terminării acestei duşmănii o oarecare atenţie, care, deşi este neîn-

semnată, e totuşi necesară. Tot astfel, în *Hamlet*, soarta regatului danez prezintă numai un interes secundar; totuşi, prin apariţia lui Fortinbras se ţine seama de ea, primindu-şi rezolvare mulţumitoare.

Se înţelege că în sfîrşitul determinat care rezolvă conflictul poate fi dată iarăşi posibilitatea unor noi interese şi conflicte, dar unul dintre conflicte, acela care are importanţă, trebuie să-şi găsească soluţionarea în opera încheiată pentru sine. În această categorie intră, de exemplu, la Sofocle cele trei tragedii cu subiect luat din cercul legendelor tebane. Prima conţine descoperirea că Edip este ucigaşul lui Laios; a doua conţine moartea lui liniştită în crîngul eumenidelor; a treia conţine destinul Antigonei; şi totuşi fiecare dintre aceste trei tragedii este, independent de celelalte, un întreg în sine independent. (*E.*, II, 566)

...comedia trebuie să se supună obligaţiei de a nu înfăţişa în reprezentaţiile sale ceea ce e raţional în sine şi pentru sine ca pe ceva ce se prăbuşeşte fiind absurd, ci, dimpotrivă, ca pe acel ceva care nu acordă nici în realitate victorie şi dăinuie nebuniei şi lipsei de judecată, falselor contraste şi contradicţii. De exemplu, Aristofan nu-şi bate joc de moralitatea adevărată a vieţii poporului atenian, de filozofia autentică, de credinţa adevărată în zei, de arta veritabilă. Aberaţiile democraţiei din care au dispărut vechea credinţă şi vechile moravuri, sofistica, caracterul văicăreţ şi plîngăreţ al tragediei, trăncăneala linguşitoare, patima disputei etc., toate aceste elemente cu totul contrare realităţii veritabile a statului, a religiei şi artei, iată ce pune sub ochii spectatorului Aristofan, arătînd cum, în nebunia lor, toate aceste elemente se nimicesc pe ele însele. Numai în zilele noastre i-a reuşit lui Kotzebue să acorde premiu unei calităţi morale care este o infamie, să înfrumuseţeze şi să înalţe ceea ce există numai pentru a fi distrus. (*E.*, II, 601-602)

...trebuie să distingem limpede dacă persoanele care acţionează sînt comice pentru ele însele sau numai pentru spectator. Numai în primul caz avem de-a face cu comic veritabil, în care Aristofan s-a dovedit maestru. Potrivit acestei poziţii, un individ oarecare se înfăţişează ca ridicol numai atunci cînd se dovedeşte că seriozitatea scopului şi a voinţei sale nu este luată în serios de el însuşi, încît această seriozitate atrage după sine totdeauna pentru subiect propria lui distrugere... [...] Interesele în sfera cărora se mişcă acest fel de comedie nu e nevoie să fie luate din domeniile opuse eticului, religiei şi artei; dimpotrivă, comedia antică elenă se menţine tocmai înăuntrul acestei sfere obiective şi substanţiale iar prin ceea ce indivizii îşi anulează acţiunile care ţintesc sus este arbitrarul subiectiv, neghiobia obişnuită şi absurditatea. [...] Principalul ton care se desprinde pentru noi din aceste reprezentări artistice este încrederea cu atît mai nezdruncinată pe care o au toate aceste figuri în ele însele, cu cît se arată ele mai incapabile să realizeze ceea ce întreprind. [...] ...ceea ce se înfăţişează în deplină disoluţie în comediile lui [Aristofan, *n.n.*] nu este [...] divinul şi eticul, ci absurditatea generală care se cocoţează, dîndu-şi aparenţa acestor puteri substanţiale, îmbrăcînd forma fenomenului individual în care chiar de la început substanţialul veritabil nu mai este prezent, încît acest fenomen individual poate fi dat fără grijă pradă jocului sincer al subiectivităţii. Dar, întrucît Aristofan ne înfăţişează contradicţia absolută dintre adevărata esenţă a zeilor, a existenţei politice şi etice şi subiectivitatea cetăţenilor şi indivizilor care ar trebui să realizeze acest conţinut, tocmai în această victorie a subiectivităţii, realizată în ciuda oricărui bun-simţ, rezidă unul dintre cele mai mari simptome ale decăderii Greciei... (*E.*, II, 619-621)

...tragedia acordă liberei manifestări a subiectivităţii poetului un spaţiu mai redus decît comedia, în care ac-

cidentalitatea și arbitrarul subiectivului în general sînt admise de la început și din principiu. Astfel, de exemplu, în parabazele sale Aristofan se ocupă adesea de publicul atenian, întrucît, pe de o parte, nu-și ascunde vederile despre evenimentele și stările zilei și dă sfaturi înțelepte concetățenilor săi, iar pe de altă parte, încearcă să-și scoată din luptă adversarii și rivalii în domeniul artei, ba cîteodată își bate joc deschis de propria sa persoană și de particularitățile accidentale ale ei. (*E.*, II, 580)

MODERNI

Shakespeare

Un prim contrast care sare destul de curînd în ochi este acela dintre o caracterizare a b s t r a c t ă și deci formală și indivizi care ni se înfățișează ca oameni concreți și vii. Ca exemplu pentru prima categorie pot fi citate îndeosebi figurile tragice ale francezilor și ale italienilor, care, născute din imitarea anticilor, pot fi considerate, mai mult sau mai puțin, ca simple personificări ale unor anumite pasiuni, cum sînt iubirea, onoarea, gloria, patima dominării, tirania etc., figuri care explică motivele acțiunilor lor, precum și gradul și felul sentimentelor lor, desigur cu un mare lux declamatoric și cu multă artă retorică, dar care cu felul acesta de explicații amintesc mai mult greșelile lui Seneca decît capodoperele dramatice ale grecilor. Tragedia spaniolă se apropie și ea de acest mod abstract de a zugrăvi caracterele. [...] În schimb, ca maeștri în zugrăvirea unor indivizi și a unor caractere pe deplin omenești, se disting mai cu seamă englezii, și printre ei în fruntea tuturor celorlalți, aproape inaccesibil, Shakespeare. Deoarece chiar și atunci cînd întregul patos al eroilor săi tragici îl ocupă o pasiune oarecum pur formală, ca, de exemplu, în *Macbeth* dorința de dominare, în Othello gelozia, o astfel de abstracție nu consumă totuși individualitatea, care este mai vastă, ci în acest mod-determinat-de-a-fi al lor indivizii continuă să rămînă oameni întregi. Ba, în amploarea nelimitată a scenei sale universale, cu cît merge mai departe Shakespeare pînă la extremele răului și ale prostiei, cu atît mai puțin îi scufundă el figurile, chiar și pe pozițiile acestea extreme, în lumea lor mărginită, fără să le înzestreze cu o bogăție poetică ; le dă spirit și imaginație, iar prin mijlocirea imaginii în care ele se contemplă pe ei înșiși teoretic și obiectiv ca pe niște opere de artă el face din ele însele artiști liberi ai propriului lor eu și știe în felul acesta, dată find energia deplină și fidelitatea caracterizărilor lui, să trezească în noi interesul și pentru criminali și pentru brutele sau neghiobii cei mai ordinari și mai banali. Tot așa este și modul de exprimare al caracterelor sale tragice : individual, real, nemijlocit viu, extrem de variat, și totuși, unde e nevoie, el are o putere de expresie izbitoare și sublimă, o intimitate și un dar de invenție care creează instantaneu imagini și comparații ; [acest mod de exprimare] posedă o retorică, dar nu de școală, ci o retorică a sentimentului real și a universalității caracterului, astfel încît în privința îmbinării vieții nemijlocite cu grandoarea interioară a sufletului nu poate fi pus ușor alături de Shakespeare vreun alt poet dramatic dintre cei moderni. Fiindcă Goethe în tinerețea sa s-a străduit, desigur, să atingă o fidelitate asemănătoare față de natură și o astfel de particularizare, dar fără puterea și înălțimea interioară a pasiunii, iar Schiller, la rîndul său, a alunecat într-o violență din a cărei expansiune năvalnică este absent sîmburele veritabil. (*E.*, II, 625-626)

Slăbiciunea proprie nehotărîrii, acel du-te-vino al reflexiei, cîntărirea motivelor care să determine hotărîrea

apar, desigur chiar la antici ici și colo în tragedile lui Euripide, dar Euripide și părăsește deja plastica rotunjită a caracterelor și a acțiunii, trecînd la ceea ce impresionează subiectiv. În tragedia modernă întîlnim mai frecvent astfel de figuri nehotărîte, mai cu seamă în faptul că ele nutresc în ele însele o dublă pasiune care le duce de la o decizie sau faptă la alta. [...[Dar întorsătura cea mai proastă o iau lucrurile atunci cînd o astfel de oscilare și schimbare subită a caracterului și a întregului om asemenea unei dialectici artificiale și false devine principiu al întregi reprezentări artistice și se caută să se arate că adevărul constă tocmai în faptul că nici un caracter nu este în sine ferm și sigur de sine însuși. [...] În opoziție cu reprezentarea caracterelor oscilante și divizate în interior, tocmai Shakespeare ne dă cele mai frumoase exemple de figuri ferme în ele însele și consecvente, figuri care pier tocmai din cauză că țin cu fermitate și hotărîre la ele însele și la scopurile lor. Purtate numai de necesitatea formală a individualității lor, fără justificare etică, acestea se lasă ademenite de împrejurările exterioare spre desăvîrșirea faptei lor sau se angajează cu violență și orbire în acțiune, persistînd în ea cu toată tăria voinței lor, chiar dacă acum săvîrșesc ceea ce fac numai din nevoia de a se afirma împotriva altora sau pentru că au ajuns acolo unde au ajuns. Nașterea pasiunii care, potrivit caracterului în sine, nu a izbucnit încă pînă acum, dar acum ajunge să se manifeste [în toată puterea ei], această înaintare și desfășurare a unui suflet mare, dezvoltarea lui interioară, zugrăvirea luptei lui cu împrejurările, condițiile și urmările [acestei lupte] care îl distruge, iată principalul conținut al multora dintre cele mai interesante tragedii ale lui Shakespeare. (*E.*, II, 627-628)

...marii poeți și artiști ai antichității nu ne oferă spectacolul răutății și al depravării ; din contră, Shakes-

peare, în *Regele Lear,* de exemplu, ne înfățișează răul în întreaga lui oroare. [...] În alt fel, adesea, eroii tragediei franceze fac pe grozavii, arogîndu-și cele mai mari și mai nobile motive ale acțiunilor lor și fac mare caz de onoarea și demnitatea lor, ei nimicesc însă iarăși tot atît de adesea imaginea acestor motive prin ceea ce ei sînt și înfăptuiesc cu adevărat. Dar cu deosebire în ultimul timp a devenit o modă starea de sfîșiere și de inconsistență interioară, care parcurge toate disonanțele respingătoare, producînd un umor al oribilului și o formă grotească a ironiei în care s-a complăcut, de exemplu, Theodor Hoffmann. (*E.*, I, 228)

Privită în chip exterior, moartea lui Hamlet apare cauzată de lupta cu Laërtes și de schimbarea spadelor. Totuși, în fundul sufletului lui Hamlet, de la început sta la pîndă moartea. Bancul de nisip al celor finite nu-i ajunge lui Hamlet ; tristețea lui și subiectivitatea aceasta, mîhnirea, scîrba de toate stările vieții ne fac să simțim de la început că în acest mediu îngrozitor el este un om pierdut, pe care dezgustul interior aproape l-a consumat deja înainte ca moartea să se fi apropiat de el din afară. Același caz îl avem la Julieta și la Romeo. Acestei flori delicate nu-i priește pămîntul în care a fost sădită, iar nouă nu ne rămîne decît să deplîngem natura întristător de trecătoare a unei iubiri atît de frumoase, care, asemenea unei roze plăpînde în calea acestei lumi a întîmplării, este frîntă de vînturile și de furtuna sălbatică, precum și de combinațiile fragile ale unei nobile cumințenii bine intenționate. Dar amărăciunea ce ne copleșește este numai o împăcare dureroasă, o *fericire nefericită* în nenorocire. (*E.*, II, 630)

...artistul trebuie să caute mai ales ca libertatea și independența hotărîrii omului să rămînă păstrate. Shakespeare a dat sub acest raport cele mai excelente mo-

dele. În *Macbeth,* de exemplu, vrăjitoarele apar ca puteri exterioare care hotărăsc în prealabil soarta lui Macbeth. Totuși, ceea ce anunță ele este cea mai secretă și mai proprie dorință a lui, care i se prezintă și i se revelează în chipul acesta numai aparent exterior. Și mai frumoasă și mai profundă încă este apariția spiritului în *Hamlet,* tratată numai ca o formă obiectivă a bănuielii interioare a lui Hamlet. Îl vedem pe Hamlet apărînd muncit de sumbrul sentiment că trebuie să se fi întîmplat ceva îngrozitor; atunci îi apare spiritul tatălui său, dezvelindu-i întreaga crimă. După această descoperire provocatoare, ne așteptăm ca Hamlet să pedepsească de îndată și cu asprime fapta și-l considerăm cu totul îndreptățit să se răzbune. Dar Hamlet șovăie și iar șovăie. Această pasivitate i s-a reproșat lui Shakespeare, spunîndu-se că în parte piesa nu vrea să miște din loc. Dar Hamlet este o natură slabă din punct de vedere practic, un suflet frumos, retras în sine însuși, care nu poate decide decît cu greu să iasă din această armonie interioară; e melancolic, subtil, ipohondru și-adînc, și din acest motiv nu este înclinat să acționeze prompt. Dealtfel, și Goethe a rămas pe lîngă părerea că Shakespeare ar fi voit să înfățișeze în *Hamlet*: o faptă mare pentru un suflet care nu era pe măsura faptei. [...] Dar Shakespeare mai aduce, în legătură cu apariția spiritului, încă o trăsătură mult mai adîncă: Hamlet șovăie, fiindcă el nu crede orbește spiritului. [...]

Aici vedem că apariția ca atare nu dispune pur și simplu de Hamlet, ci acesta se îndoiește, căutînd să ajungă la certitudine cu ajutorul unor dispoziții luate de el însuși înainte de a acționa. (*E.*, I, 236-237)

...Hamlet este o natură nobilă, un suflet frumos; fără slăbiciune interioară, dar fără un puternic sentiment al vieții, chinuit de negura melancoliei și a tristeții, el greșește calea. Hamlet are un miros fin; nu există nici un

semn exterior, nici un temei pentru bănuieli, dar el are presimțiri rele: nu toate sînt așa cum ar trebui să fie, el adulmecă îngrozitoarea faptă care a fost comisă. Spiritul tatălui său îi denunță lucruri mai precise. Sufletește, Hamlet este repede gata de răzbunare, el își amintește neîncetat de datoria pe care i-o impune propria sa inimă, dar nu se lasă antrenat, ca Macbeth, nu omoară, nu se dezlănțuie cu furie, nu lovește în dreapta și în stînga, ca Laërtes, ci persistă în inactivitatea unui suflet frumos, interiorizat, care nu se poate realiza, nu se poate încorpora în relațiile prezente. El așteaptă, cu frumosul simț de dreptate al naturii sale sufletești, el caută să descopere o certitudine obiectivă, dar chiar și după ce are această certitudine nu reușește să ia o hotărîre fermă, ci se lasă condus de circumstanțe exterioare. În această irealitate, el se înșală și cu privire la ceea ce are în față — ucide, în loc de rege, pe bătrînul Polonius. Acționează precipitat acolo unde ar fi trebuit să examineze cu atenție, în timp ce acolo unde ar avea nevoie de adevărată putere de faptă rămîne prăbușit în sine însuși, pînă ce, fără acțiunea lui în această vastă desfășurare a împrejurărilor și accidentelor, s-a împlinit soarta întregului, ca și aceea a propriei lui interiorități mereu refulate în sine. (*E.*, I, 592-593)

Dar, în general, în tragedia modernă nu caracterul substanțial al scopului este ceea ce împinge pe indivizi la acțiune și ceea ce se dovedește a fi forța propulsivă în pasiunea lor, ci subiectivitatea inimii și a sufletului lor sau natura particulară a caracterului lor sînt acelea care caută să fie satisfăcute. Deoarece, chiar și în exemplele adineauri citate, la eroii spanioli luptători pentru onoare și dragoste conținutul scopurilor lor este în sine și pentru sine de natură atît de subiectivă, încît drepturile și obligațiile care decurg din acest conținut pot coincide nemijlocit cu dorințele proprii ale inimii; pe de altă parte, în

operele de tinerețe ale lui Schiller, apelul mîndru la natură, la drepturile omului și la reformarea lumii se înfățișează mai curînd ca exaltare produsă de un entuziasm subiectiv; și dacă la o etate mai înaintată Schiller a căutat să facă să se afirme un patos mai matur, a făcut-o tocmai fiindcă avea de gînd să restabilească și în arta dramatică modernă principiul tragediei antice. Pentru a face vizibilă deosebirea mai precisă care există sub acest raport între tragedia antică și cea modernă, vreau să menționez numai pe *Hamlet* al lui Shakespeare, piesă la baza căreia se află un conflict asemănător cu cel tratat de către Eschil în *Hoeforele* și Sofocle în *Electra*, deoarece și lui Hamlet i-au ucis părintele și pe regele său, iar mama sa s-a căsătorit cu ucigașul. Dar ceea ce are justificare morală la greci, adică moartea lui Agamemnon, la Shakespeare îmbracă în schimb forma unei crime infame, de care mama lui Hamlet nu este vinovată, astfel încît fiul ei trebuie să caute răzbunare numai împotriva regelui fratricid, în care Hamlet nu vede într-adevăr nimic demn de stimă. De aceea conflictul propriu-zis nici nu se învîrte în jurul faptului că fiul, în răzbunarea sa moral îndreptățită, este nevoit să lezeze el însuși moralitatea, ci conflictul se concentrează în jurul caracterului subiectiv al lui Hamlet, al cărui suflet nobil nu este făcut pentru o astfel de activitate energică, ci, scîrbit de lume și de viață, oscilînd între hotărîre, dovezi și pregătiri în vederea faptei, piere datorită propriei lui ezitări și complicații exterioare a împrejurărilor. (*E.*, II, 623-624)

O astfel de independență a caracterului nu poate apărea decît acolo unde nedivinul, omenescul particular ajunge la completa sa valabilitate și afirmare. Acestui gen îi aparțin în mare parte caracterele lui Shakespeare, la care tocmai extraordinara fermitate și unilateralitate sînt ceea ce reprezintă trăsăturile îndeosebi demne de admirat. Aici nu este vorba de religiozitate și de acțiune por-

nită din împăcarea religioasă a omului cu sine, de ceea ce este moral ca atare. Dimpotrivă, avem în fața noastră indivizi independenți, sprijiniți numai pe ei înșiși, urmărind scopuri anumite ce sînt numai ale lor, provenind exclusiv din individualitatea lor, scopuri pe care ei le îndeplinesc cu consecvența neclintită a pasiunii, fără a mai reflecta în plus și fără a se raporta la ceea ce e general, ci numai în vederea satisfacției proprii. Mai ales tragediile, cum sînt *Macbeth, Othello, Richard al III-lea* și altele, au în cuprinsul lor un astfel de caracter drept subiect principal, înconjurat apoi de altele mai puțin proeminente și energice. Astfel, de exemplu, pe Macbeth îl împinge caracterul său spre patima ambiției. La început, Macbeth ezită, după aceea însă întinde mîna după coroană, comite omor ca s-o cîștige și, pentru a o impune, el merge înainte prin toate ororile. Această fermitate lipsită de scrupule, identitatea omului cu sine și scopul provenit numai din el însuși îi conferă lui Macbeth un deosebit interes. Nimic nu-l face să șovăie, nici respectul față de caracterul sfînt al maiestății, nici nebunia soției sale, nici faptul că-l părăsesc vasalii și nici prăpădul care năvălește în viața lui; drepturi cerești și omenești, Macbeth nu se dă înapoi de la nimic, ci rămîne pe poziție. Lady Macbeth are un caracter asemănător și numai o flecăreală mai insipidă a unei critici mai noi a putut s-o considere ca plină de afecțiune. [...] Ea nu manifestă nici o plăcere plină de afecțiune, nici o bucurie pentru norocul soțului său, nici o emoție morală, nici o participare, nici o părere de rău, proprii unui suflet nobil, ci se teme numai ca nu cumva caracterul soțului ei să stea în calea ambiției lui. Pe Macbeth însuși îl consideră însă numai drept mijloc; nici la ea nu mai există apoi șovăire, incertitudine, reflectare, cedare, întocmai ca la Macbeth însuși; nu mai e vorba de căință, ci numai de abstracția pură și duritatea caracterului care pur și simplu duce la

îndeplinire ceea ce-i convine, pînă ce, la urmă, ea se prăbușește. Această prăbușire care cade asupra lui Macbeth venind din afară, după ce a săvîrșit fapta, este în sufletul feminin al lui lady nebunia. Astfel de caractere sînt și Richard al III-lea, Othello, bătrîna Margareta și multe altele la fel; contrarul naturii mizerabile a unor caractere moderne, al caracterelor lui Kotzebue, de exemplu, care par a fi foarte nobile, mari, excelente, dar care lăuntric sînt în același timp numai niște ticăloși. În alte privințe n-au făcut lucru mai bun nici alții mai tîrziu, care, totuși, îl disprețuiau de sus pe Kotzebue. Așa, de exemplu, Heinrich von Kleist în a sa *Kätchen și principele de Homburg,* caractere la care, în loc de consecvența fermă a stării de veghe, sînt înfățișate, ca tot ce e mai înalt și mai excelent, magnetismul și somnambulismul. Principele de Homburg este cel mai jalnic general: cînd dă dispoziții este distrat, notează greșit ordinele, în noaptea dinaintea bătăliei se ocupă de lucruri bolnăvicioase, iar ziua, în bătălie, face lucruri nepotrivite. Cu astfel de duplicitate, ruptură și disonanță a caracterului, ei își închipuie că l-au urmat pe Shakespeare! Dar ei sînt departe de el, deoarece caracterele lui Shakespeare sînt consecvente cu ele însele, își rămîn fidele lor însele și pasiunilor, iar în ce privește ceea ce sînt și ceea ce li se întîmplă, ele se luptă cu sine numai potrivit felului lor ferm de a fi. (*E.*, I, 586-588)

La greci, la care important este patosul, conținutul substanțial al acțiunii, și nu caracterul subiectiv, soarta lovește mai puțin acest caracter determinat, care în cuprinsul acțiunii sale nu se dezvoltă în chip esențial mai departe, ci la sfîrșit e ceea ce era el la început. Însă pe treapta despre care este vorba acum [romantică, *n.n.]* continuarea acțiunii este totodată dezvoltarea mai departe a individului în interiorul lui subiectiv și nu este numai o înaintare exterioară. De exemplu, acțiunea lui Macbeth se prezintă în același timp ca o sălbăticire a sufletului lui, cu o consecvență care, după ce a fost dată la o parte nehotărîrea și aruncat zarul, nu se mai lasă oprită de nimic. Soția lui este de la început hotărîtă, în ea dezvoltarea se înfățișează numai ca anxietate interioară care se potențează pînă la prăbușire fizică și sufletească, pînă la nebunia în care ea se cufundă. Și așa se întîmplă cu cele mai multe caractere, cu cele importante și cu cele neimportante. (*E.*, I, 588)

Dar și pentru o natură astfel închisă în ea însăși trebuie să vină un timp cînd ea este afectată într-un punct anumit al lumii sale interioare, cînd își angajează într-un sentiment hotărîtor de viață întreaga ei forță necheltuită, legîndu-se cu nedispersată tărie de acest sentiment și devenind fericită ori pierind fără posibilitate de scăpare. Căci, pentru a se menține, omul are nevoie de o substanță morală amplu dezvoltată, singura care conferă fermitate obiectivă. Clasei acestor caractere îi aparțin cele mai grațioase plăsmuiri ale artei romantice, plăsmuiri cum a creat și Shakespeare, conferindu-le frumusețe desăvîrșită. Astfel, de exemplu, Julieta din *Romeo și Julieta* trebuie socotită printre acestea. Ați asistat la reprezentarea teatrală de aici a Julietei [reprezentarea Magdalenei Crelinger, Berlin, 1820]. Merită să fie văzută. Este o creație plină de mișcare și de viață, este caldă, strălucită, plină de spirit, desăvîrșită, nobilă. Dar Julieta poate fi privită și altfel, anume: la început ca o fată cu totul naivă, simplă, avînd patrusprezece sau cincisprezece ani, pe care se vede că încă n-a avut conștiință despre sine sau despre lume, n-a avut încă emoții și dorințe, ci a privit în chipul cel mai naiv înăuntrul lumii ce o înconjura ca într-o lanternă magică, fără să învețe în chipul acesta ceva și fără să ajungă să reflecteze într-un fel oarecare. Dar iată că vedem cum se dezvoltă subit întreaga tărie a acestui suflet de a sacrifica putere și

totul șireteniei și reflexiei, de a se supune celor mai dure condiții, încît totul ni se înfățișează ca o primă deschidere a întregului trandafir, dintr-o dată, cu toate petalele, ca o țîșnire infinită a celui mai intim și mai pur adînc sufletesc, în care mai înainte nu se diferențiase, nu se formase, nu se dezvoltase încă nimic, dar care acum iese la lumină din spiritul ce mai înainte era închis în sine, iese ca un produs nemijlocit al interesului unic care s-a trezit, produs care, în frumoasa lui plenitudine și putere, se ignorează pe sine însuși. Sufletul Julietei este un foc pe care l-a aprins o unică scînteie, un mugur care, abia atins de iubire, iată-l complet înflorit, pe neașteptate, dar care, cu cît se deschide mai iute, cu atît mai iute se și apleacă despuiat de petale. Și mai mult decît Julieta se găsește Miranda în mijlocul unei astfel de furtuni. Crescută într-un mediu liniștit, Shakespeare ne-o arată în primele momente ale ei de cunoaștere a oamenilor. El o înfățișează numai în cîteva scene, dar ne dă despre ea în aceste scene o idee completă, infinită. Thekla a lui Schiller, deși este un produs al poeziei reflectatoare, o putem și pe ea așeza în acest gen. [...] În general, acestea sînt îndeosebi naturi feminine nobile și frumoase, pentru care numai în iubire se revelează lumea și propriul lor interior, încît ele numai acum se nasc din punct de vedere spiritual. *(E.*, I, 590-591)

Shakespeare, de fapt, nu ne face s-o descoperim la aceste caractere, această profunzime și bogăție a spiritului. El le înfățișează ca oameni dotați cu liberă putere de reprezentare și cu spirit genial, întrucît reflexia lor se află deasupra a ceea ce sînt ele după starea și scopurile lor precise și le ridică deasupra acestora, astfel încît aceste caractere sînt împinse de conflictul inerent poziției lor să facă ceea ce săvîrșesc oarecum numai din pricina nenorocului adus de împrejurări. Totuși, acest lucru nu trebuie înțeles în sensul că, de exemplu, ceea ce

cutează Macbeth să comită ar trebui considerat numai ca vină a mizerabilelor vrăjitoare, deoarece acestea sînt mai curînd reflexul poetic al propriei lui voințe rigide. Ceea ce înfăptuiesc figurile lui Shakespeare, scopul lor particular, își are originea și rădăcina forței sale în propria lor individualitate. Dar în aceeași individualitate își păstrează aceste personaje totodată și grandoarea lor, care șterge ceea ce sînt ele ca personaje reale, adică ceea ce sînt ele considerate după scopurile, interesele și acțiunile lor, le mărește și le înalță în ele însele. Tot astfel caracterele urîte ale lui Shakespeare, Stefano, Trinkulo, Pistol și eroul absolut între toți aceștia, Falstaff, rămîn cufundați în urîțenia lor, dar aceste personaje se manifestă în același timp și ca inteligențe al căror geniu ar fi putut cuprinde în sine totul, ar fi putut duce o existență cu totul liberă și în general ar fi putut fi ceea ce sînt oamenii mari. În timp ce, în tragediile franceze, și cei mai mari și mai buni, examinați la lumină, se dovedesc destul de adesea a fi chiar numai niște bestii holbate și rele, în care nu există spirit decît ca să se justifice sofistic pe ele însele, la Shakespeare nu găsim nici o justificare, nici o condamnare, ci numai considerare asupra sorții generale, pe al cărei punct de vedere — punctul de vedere al necesității — se așază indivizii fără lamentări și păreri de rău și privesc de pe el cum se năruie totul, se privesc și pe ei înșiși cum se prăbușesc, oarecum din afară. *(E.*, I, 594-595)

...figurile ideale ale artei sînt transplantate înăuntrul epocii mitice și în general în timpurile mai vechi ale trecutului, ca în cel mai bun teren al realității lor. [...] Cînd faptele, istoriile și caracterele aparțin unor timpuri vechi, artistul obține prin această liberare de accidentalitatea exteriorului mînă mai liberă pentru modul său de a plăsmui artistic în ce privește particularul și individualul. [...]

Shakespeare, de exemplu, a scos multe subiecte pentru tragediile sale din cronici și nuvele vechi, care povestesc de o stare ce nu se transformase încă într-o ordine complet stabilită, ci în care natura vie a individului rămîne încă predominantă în hotărîrile și înfăptuirile lui. Din contră, dramele propriu-zis istorice ale lui Shakespeare posedă în ele un element istoric pur exterior ca material principal și din această cauză se situează mai departe de modul ideal de plăsmuire artistică, cu toate că și aici situațiile și acțiunile sînt purtate și potențate de aspra independență și de natura voluntară a caracterelor. *(E.,* I, 195-196)

Figurile lui Shakespeare nu aparțin, desigur, toate stării princiare și țin în parte de domeniul istoriei, și nu de cel al mitului, ele sînt însă situate în epoci de războaie civile, cînd legăturile ordinii și ale legilor se relaxează sau se rup, redobîndind în urma acestui fapt neatîrnare și independență. *(E.,* I, 198)

Dușmănia dintre frați este în general un conflict care se extinde de-a lungul tuturor timpurilor artei și care începe deja cu Cain, ucigaș al lui Abel. Și în *Șah-Nameh,* prima carte persană cu eroi, punctul de plecare al variatelor lupte îl constituie o ceartă pentru succesiune la tron. [...] Și în evul mediu creștin istoriile discordiilor familiare și dinastice sînt fără număr. Dar astfel de neînțelegeri se înfățișează ele însele ca accidentale, fiindcă în sine și pentru sine nu este necesar ca frații să cadă în dușmănie, ci trebuie să intervină și împrejurări particulare și cauze mai înalte — ca, de exemplu, nașterea în sine dușmană a fiilor lui Edip, sau și caz ca cel din *Mireasa din Messina,* unde se încearcă punerea discordiei fraților pe seama unui destin mai înalt. În *Macbeth* al lui Shakespeare găsim la bază un conflict asemănător. Duncan este rege, Macbeth este cea mai apropiată și

mai în vîrstă rudă a sa, și de aceea el este moștenitorul propriu-zis al tronului chiar înaintea fiilor lui Duncan. Și astfel și primul motiv al crimei lui Macbeth este nedreptatea pe care i-a făcut-o regele numind pe propriul său fiu ca moștenitor al tronului. Această justificare a lui Macbeth, care reiese din cronici, Shakespeare a omis-o cu totul, fiindcă scopul lui era numai să scoată în evidență ceea ce avea oribil în ea pasiunea lui Macbeth pentru a aduce un compliment regelui Iacob, care trebuia să aibă interesul să-l vadă reprezentat pe Macbeth drept criminal. Din această cauză, în tratarea lui Shakespeare rămîne nemotivat de ce Macbeth nu omoară și pe fiii lui Duncan, ci îi lasă să fugă, și că nici unul dintre cei mari nu se gîndește la aceștia. *(E.,* I, 213-214)

Războiul troian, de exemplu, are ca punct de plecare răpirea Elenei; în continuare apoi, Agamemnon sacrifică pe Ifigenia și o rănește astfel pe mama ei, ucigîndu-i pe cel mai iubit dintre copii; Clitemnestra își omoară din această cauză soțul; Oreste, fiindcă ea l-a omorît pe tatăl său și pe rege, se răzbună ucigîndu-și mama. Tot astfel în *Hamlet;* tatăl este ucis în chip perfid, iar mama lui Hamlet ultragiază sufletul celui ucis printr-o grăbită căsătorie cu ucigașul.

Și la aceste conflicte punctul principal rămîne faptul că se duce luptă contra a ceva ce este în sine și pentru sine moral, adevărat, sfînt, ceva pe care omul prin această luptă îl ridică împotriva sa. Cînd nu acesta este cazul, un astfel de conflict, întrucît avem o conștiință despre ceea ce este cu adevărat moral și sfînt, rămîne pentru noi fără valoare și esențialitate... *(E.,* I, 220)

Putem, cu privire la un craniu, să facem multe reflecții, ca Hamlet asupra craniului lui Yorik; dar cutia craniană, luată pentru sine, este un lucru atît de indiferent, atît de vid, încît nu este de văzut nimic în el

decît el însuși ; craniul ne aduce aminte într-adevăr de creier și de determinația sa, ne amintește și de un craniu de altă formație, dar nu ne amintește o mișcare conștientă, deoarece nu a imprimat în el nici mimică, nici gesticulație, nici ceva ce s-ar arăta ca venind dintr-un act conștient... *(F.S.*, 188)

...pasiunea, cu toată neliniștea ei, întrucît se concentrează asupra unui conținut, se poate mișca variat încoace și încolo, recurgînd la imagini și comparații care sînt numai idei subite referitoare la unul și același obiect, aceasta pentru a găsi în lumea exterioară înconjurătoare ceva asemănător propriului ei interior. De acest gen este monologul Julietei în *Romeo și Julieta,* monolog în care ea, adresîndu-se nopții, exclamă : „O, vino, noapte ! Vino, Romeo, tu, zi și noapte ! etc. *(E.*, I, 422)

...criticii englezi au dezaprobat de multe ori la Shakespeare îngrămădirea comparațiilor de tot felul pe care el le atribuie personajelor sale în punctul culminant al durerii, punct în care intensitatea sentimentului pare cel mai puțin a conferi loc pentru calmul reflexiei implicate în orice comparație. Fără îndoială, folosirea unor imagini și comparații îngrămădite face textul lui Shakespeare pe ici, pe colo greoi ; în general însă, asemănărilor trebuie să le fie atribuit și în poezia dramatică un loc esențial și un rol eficient. *(E.*, I, 425)

Cu deosebire caracterele sale criminale știe Shakespeare să le ridice deasupra păcătoasei lor patimi, conferindu-le grandoare de spirit în crimă, ca și-n nenorocire, și nu le pune, ca francezii, în poziția abstractă de a-și repeta mereu că voiau să fie criminali, ci le conferă puterea imaginației cu ajutorul căreia aceste caractere se contemplă pe ele însele ca pe niște figuri străine. *(E.*, I, 427)

Îndeosebi figurile lui Shakespeare sînt oameni întregi, ca atare împliniți, astfel încît îi cereau actorului ca la rîndul lui să ni le aducă în fața intuiției tot ca totalități depline. De aceea tonul vocii, modul recitării, gesticulația, fizionomia și în general întreaga apariție interioară și exterioară pretind un fel particular de a fi care să fie adecvat rolului determinat. Astfel, în afară de vorbire, cu totul altă importanță dobîndește și jocul multilateral nuanțat al mimicii ; ba poetul lasă aici multe pe seama mimicii actorului, din cele ce anticii erau nevoiți să exprime prin cuvinte. *(E.*, II, 588)

...Shakespeare, în ale cărei tragedii și comedii scena se schimbă foarte des, a pus pari cu inscripții prin care indica în ce loc se petrecea scena. Acesta nu e decît un expedient sărăcăcios, constituind totdeauna o diversiune. *(E.*, II, 564)

[...]...legea oribilă care să dea creditorului dreptul, după termenul expirat, să omoare pe datornic sau să-l vîndă ca sclav, ba chiar, cînd erau mai mulți creditori, să-și taie părți din el și să-l împartă astfel între ei, anume în felul că dacă unul ar fi tăiat prea mult sau prea puțin el să nu poată fi obiectul unor instanțe judiciare (clauză care lui Shylock al lui Shakespeare, în *Negutătorul din Veneția,* i-ar fi profitat și ar fi fost primită de el cu recunoștință) [...] *(D.*, 27-28)

Goethe, Schiller ș. a.

În tragedia antică, justiția eternă este aceea care, ca putere absolută a destinului, salvează și menține armonia substanței etice împotriva puterilor morale particulare, devenite independente și ajunse astfel în conflict una cu

alta, și care, prin raționalitatea interioară a stăpînirii ei, ne satisface chiar în spectacolul indivizilor care pier. Cînd apare în tragedia modernă o justiție asemănătoare, din cauza particularității scopurilor și caracterelor este, pe de o parte, mai abstractă, pe de altă parte, de natură mai rece, mai penală, datorită nedreptății mai profunde și crimelor la care se văd nevoiți să recurgă indivizii dacă vor să răzbată. De exemplu, Macbeth, fetele mai mari și ginerii lui Lear, președintele din *Intrigă și iubire*, Richard al III-lea etc. nu merită în urma mîrșăviilor lor ceva mai bun decît ceea ce li se întîmplă. Această specie de deznodămînt se prezintă de obicei astfel încît indivizii, vrînd să-și realizeze scopurile particulare împotriva unei puteri existente, pier. Astfel piere, de exemplu, Wallenstein [zdrobit] de fermitatea puterii imperiale, dar și bătrînul Piccolomini, care, apărînd ordinea legală, și-a trădat prietenul și a abuzat de forma prieteniei, este pedepsit prin moartea fiului său sacrificat. Goetz von Berlichingen atacă și el o stare politică existentă și solid întemeiată, pierind din această cauză, întocmai ca și Weislingen și Adelaida, care, e adevărat, sînt de partea acestei puteri reglementare, dar își pregătesc singuri sfîrșitul nefericit, datorită nedreptății și sperjurului. *(E.,* II, 629)

...putem admira spiritul poetic tineresc al lui Schiller și Goethe în încercarea de a recîștiga înăuntrul relațiilor date ale vremurilor moderne pierduta independență a figurilor plăsmuite de ei. Cum duce la îndeplinire Schiller această încercare în primele sale opere? Numai prin revolta împotriva întregii societăți civile. Karl Moor, lezat de ordinea socială existentă și de oamenii care abuzează de puterea acesteia, părăsește sfera legalității și, avînd curajul să înlăture piedicile care îl îngrădesc și să-și creeze pe seama sa în felul acesta o nouă stare eroică, face din sine restaurator al dreptății și răzbunător liber

al nedreptății, al insultei și al oprimării. Totuși, pe de o parte, dată fiind insuficiența mijloacelor necesare, cît de mică și de izolată trebuie să apară această răzbunare particulară, iar pe de altă parte, ea nu poate duce decît la crimă, căci nedreptatea pe care vrea s-o suprime ea o conține în ea însăși. În ce-l privește pe Karl Moor, aceasta este o nenorocire, o greșeală, și lucrurile sînt tragice, totuși numai băieții tineri pot să se lase corupți de un astfel de ideal de hoți. Tot astfel se chinuiesc în *Intrigă și iubire* indivizii în împrejurări apăsătoare, odioase, cu micile particularități și pasiuni, și abia în *Fiesco* și în *Don Carlos* figurile principale sînt înfățișate la un nivel mai înalt, întrucît ele fac dintr-un conținut mai substanțial — ca eliberarea patriei sau libertatea convingerii religioase — conținut propriu, devenind eroi datorită acestor scopuri. Într-un mod și mai înalt se erijează Wallenstein în fruntea armatei sale ca regulator al relațiilor politice. [...] ...pînă la urmă Wallenstein rămîne singur și nu este combătut și învins atît de o putere exterioară opusă, cît mai curînd este despuiat de toate acele mijloace care ar fi fost necesare pentru atingerea scopului său; părăsit de oștire, Wallenstein este însă pierdut. Un punct de plecare asemănător, dar contrar, își alege Goethe în *Götz*. Timpul lui Götz și al lui Franz von Sickingen este interesanta epocă în care cavalerismul, cu nobila independență a membrilor lui, își găsește pieirea din cauza nașterii unei noi ordini și legități obiective. Faptul de a-și fi ales ca primă temă această atingere și coliziune a epocii medievale eroice și a vieții moderne organizate pe bază de legi este dovada marii comprehensiuni a lui Goethe. Căci Götz, Sickingen sînt încă eroi care, în chip independent și sprijinindu-se pe personalitatea, pe curajul și pe înțelegerea lor dreaptă, vor să reglementeze stările existente în cercul lor de viață mai apropiat sau mai larg; dar noua ordine a lucrurilor îl

împinge pe Götz însuşi în nedreptate şi-l nimiceşte. Căci numai cavalerismul şi relaţiile feudale oferă în evul mediu propriu-zis teren unei astfel de independenţe. Cînd însă, ordinea legală, cu forma ei prozaică, a evoluat mai complet, devenind foarte puternică, aventuroasa neatîrnare a indivizilor animaţi de spirit cavaleresc alunecă în afara ordinii existente, iar cînd vrea să se afirme încă pe sine ca ceea ce este exclusiv valabil şi să pedepsească nedreptatea, să ajute pe cei oprimaţi după normele cavalerismului, ea duce la ridicolul în care ni-l înfăţişează Cervantes pe al său Don Quijotte. *(E.*, I, 200-202)

Ceea ce constituie în general seninătatea zeilor homerici şi ironia cuprinsă în adorarea lor este faptul că independenţa şi seriozitatea lor dispar în măsura în care ei se înfăţişează ca puteri proprii însuşi sufletului omenesc şi lasă prin aceasta ca omul să fie în ei la sine însuşi. Dar nu este nevoie să căutăm atît de departe un exemplu perfect al transformării unei astfel de maşinării zeieşti pur exterioare în ceva subiectiv, în libertate şi frumuseţe morală. În *Ifigenia în Taurida* Goethe a dat creaţia cea mai demnă de admirat şi cea mai frumoasă cu putinţă în această privinţă. *(E.*, I, 234)

...*Ifigenia* şi *Tasso* ale lui Goethe sînt ambele excelente din acest punct de vedere [caractere vii, *n.n.]*, şi cu toate acestea, ele nu au viaţă şi mişcare dramatică în sensul cel mai propriu al acestor cuvinte. Astfel, chiar şi Schiller spune despre *Ifigenia* că în aceasta a fost transformat în acţiune şi adus oarecum înaintea ochilor noştri eticul, ceea ce se petrece în inimă, sentimentul. Şi, de fapt, zugrăvirea şi exprimarea lumii interioare a unor caractere diferite în situaţii determinate încă nu sînt de ajuns, ci trebuie să iasă în evidenţă conflictul s c o p u r i l o r lor şi să le împingă înainte. Din această cauză, Schiller găseşte că *Ifigenia* are o desfăşurare prea calmă, întîrzieri prea mari, încît el chiar spune că *Ifigenia* trece în domeniul epicului dacă privim lucrurile de pe poziţiile conceptului strict al tragediei. *(E.*, II, 577-578)

...vreau să amintesc [...] de tragedia filozofică absolută, *Faust* al lui Goethe, în care, pe de o parte, nesaţul de a cunoaşte iar pe de altă parte, viaţa mondenă şi plăcerea lumească şi în general încercarea tragică de a împăca ştiinţa şi străduinţa subiectivă cu absolutul în esenţa şi în modul său de apariţie dau conţinutului o amploare pe care nici un alt poet dramatic anterior n-a îndrăznit s-o cuprindă în una şi aceeaşi operă. *(E.*, II, 622-623)

...conflictele pot fi introduse în felurile cele mai diferite, dar necesitatea reacţiunii nu trebuie să fie cauzată prin ceva bizar ori respingător, ci prin ceva ce este în sine însuşi raţional şi îndreptăţit. Astfel, de exemplu, în cunoscutul poem german al lui Hartmann von Aue *Sărmanul Heinrich*, conflictul este respingător. [...] Întîlnim, desigur, şi la cei vechi nedreptatea sacrificiului uman ca conflict; astfel, în istoria Ifigeniei, de exemplu, care iniţial trebuie să fie jertfită şi apoi trebuie să sacrifice ea însăşi pe fratele său. Pe de o parte, însă, acest conflict are aici legătură cu alte raporturi, în sine îndreptăţite, pe de altă parte, cum notam mai sus, raţionalul rezidă în faptul că atît Ifigenia, cît şi Oreste sînt salvaţi, puterea acelui conflict nedrept fiind înfrîntă. Evident, acesta e cazul şi în sus-amintitul poem al lui Hartmann von Aue... *(E.*, I, 226-227)

Ca exemple de concepţie asupra scopurilor ca scopuri substanţiale în sine vreau să amintesc numai cîteva tragedii de-ale lui Calderon, unde iubirea, onoarea etc. sînt tratate, în ceea ce priveşte drepturile şi obligaţiile lor, de către înşişi indivizii care acţionează ca după un cod de legi fixat pentru sine. Întîlnim adesea ceva similar,

deși pe o cu totul altă poziție, și la figurile tragice ale lui Schiller, întrucît acești indivizi își concep scopurile în același timp și ca drepturi generale, absolute ale omului, luptînd pentru ele ca atare. (*E.*, II, 623)

O comedie de Calderon, de exemplu, cu întregul joc spiritual de imagini al dicțiunii ei în parte discursiv-ascuțită, în parte bombastică și cu varierea continuă a metrului ei liric, nu și-ar putea cîștiga la noi decît cu greu o simpatie generală, chiar și numai din cauza acestui mod de exprimare. (*E.*, II, 574)

În ceea ce privește [...] ipocrizia, ei îi aparțin de exemplu mai ales ipocriții religioși (Tartuffii) care se supun tuturor ceremoniilor și pot fi și pentru sine cucernici, de cealaltă parte însă fac tot ceea ce vor. (*D.*, 178)

Aplatizări

Tragicul conflictelor și al deznodămîntului trebuie aplicat în general numai acolo unde acest lucru este necesar pentru a realiza drepturile unei concepții superioare. Dar, cînd lipsește această necesitate, simpla suferință și nefericire nu este justificată prin nimic. Acesta este temeiul natural care justifică piesele de teatru și dramele, aceste făpturi intermediare între tragedii și comedii. [...] Însă la noi germanii acest gen s-a îndreptat, pe de o parte, direct spre ceea ce e înduioșător în sfera vieții cetățenești și în cursul familiei, pe de altă parte, [acest] gen [de piese] s-a preocupat de lumea cavalerilor, avînt inaugurat de *Götz von Berlichingen*, dar ceea ce a fost celebrat cu deosebire în acest domeniu a fost cel mai adesea triumful moralității. [...] Dar cu cît mai mult este constituit pivotul pieselor din felul moral și abstract de a vedea, cu atît mai puțin

poate fi legată individualitatea, pe de o parte, de patosul unei cauze, al unui scop în sine esențial, în timp ce, pe de altă parte, pînă la urmă nici caracterul determinat nu poate rezista și răzbate. Cînd totul este situat în simplul fel de a vedea moral și în inimă, natura determinată a caracterului sau cel puțin a scopurilor particulare nu mai are nici un punct de sprijin în această subiectivitate și tărie a reflecției morale. Inima se poate frînge și se poate schimba în privința sentimentelor ei. Piesele care vor să înduioșeze, cum este *Mizantropul și pocăința* lui Kotzebue, precum și multe din greșelile morale din dramele lui Iffland, privite mai de aproape, nu sfîrșesc propriu-zis nici bine, nici rău. (*E.*, II, 631-632)

...în zilele noastre și mai ales la noi germanii, potrivit unui fel curent al nostru de a vedea, organizarea unei drame în vederea reprezentării scenice trebuie considerată ca un adaos neesențial, deși, la drept vorbind, toți autorii dramatici, cu toate că fac pe indiferenții și pe sfidătorii, nutresc dorința și speranța să-și vadă opera pe scenă. Astfel, cele mai multe dintre dramele noastre noi nici nu ajung niciodată pe scenă pentru simplul motiv că sînt nedramatice. (*E.*, II, 582)

...poetul, spre a deveni într-adevăr dramatic, trebuie să aibă în mod esențial înaintea ochilor săi reprezentarea scenică vie și să facă să vorbească și să acționeze caracterele sale ținînd seama de aceasta, adică în vederea unei acțiuni reale și prezente. Sub aceste raporturi, realizarea teatrală este piatra de încercare reală. Căci în fața tribunalului suprem al unui public sănătos sau matur din punct de vedere artistic, nu rezistă simplele discursuri și tirade ale așa-numitei dicțiuni frumoase dacă le lipsește adevărul dramatic. În unele epoci poate fi, desigur, stricat și publicul de o atît de mult prețuită cultură, adică

de faptul că i-au intrat în cap opiniile false și mofturile cunoscătorilor și criticilor; dar, cînd publicul mai posedă încă puțin discernămînt, el este mulțumit numai cînd caracterele se exprimă și acționează așa cum pretinde realitatea vie și cum se comportă realitatea vie a naturii și a artei. Dimpotrivă, cînd poetul vrea să scrie numai pentru un cititor singuratic, i se poate întîmpla ușor să-și pună figurile să vorbească și să se comporte cam așa cum se petrec lucrurile în scrisori. *(E.*, II, 583-584)

Cu ocazia citirii sau citirii în fața altora a operelor dramatice cu greu ne putem da seama dacă ele sînt de natură să producă efect și pe scenă. Însuși Goethe, care în anii de mai tîrziu ai vieții sale avea o mare experiență a teatrului, era foarte nesigur în ceea ce privește acest punct, mai cu seamă dată fiind enorma confuzie a gustului nostru care apreciază tot ce este mai eterogen. [...] Cînd ascultăm ceva despre o acțiune oarecare, vrem să vedem și personajele care o înfăptuiesc, gesturile lor, mediul înconjurător etc. Ochiul dorește ceva complet, și iată că nu are în fața lui decît un cititor care șade sau stă liniștit în mijlocul unei societăți particulare. Astfel citirea în fața altora este totdeauna un lucru intermediar între lectura pentru sine însuși lipsită de pretenții — cînd latura reală este cu totul absentă, fiind lăsată pe seama imaginației — și executarea scenică integrală. *(E.*, II, 584-585)

Poate fi auzită destul de frecvent cererea actorilor potrivit căreia poeții ar trebui să scrie pentru ei, pentru actori. Și atunci poezia nu trebuie să-i dea actorului decît ocazia să-și arate sufletul și arta sa, aceste elemente — cele mai valoroase — ale subiectivității sale, și să le facă să se desfășoare în chipul cel mai strălucit. Acestei categorii a aparținut la italieni *commedia dell'arte,* în care, fără îndoială, caracterul lui *Arlechino,* al lui *dottòre* etc.

erau stabilite, iar situațiile și succesiunea scenelor erau date, dar restul realizării teatrale rămînea aproape numai în sarcina actorilor.

La noi, o mare parte dintre piesele lui Iffland și Kotzebue — care, considerate din punctul de vedere al poeziei, sînt produse fără însemnătate, ba chiar proaste de tot — oferă ocazie pentru creația liberă a actorului, care abia el trebuie să facă ceva din aceste opere de proastă calitate și construite cel mai adesea numai în formă de schițe. Această muncă vie, independentă, trezește apoi un interes special, legat tocmai de cutare actor, și nu de altul. Aici își are, desigur, locul naturalețea, foarte iubită îndeosebi la noi, naturalețe dusă într-un timp atît de departe, încît șopăitul și mormăitul cuvintelor, din care nimenea nu înțelegea nimic, trecea drept joc excelent. Goethe, tocmai dimpotrivă, a tradus piesele *Tancred* și *Mahomed* ale lui Voltaire pentru scena din Weimar cu scopul de a dezvăța actorii de vulgara lor naturalețe și de a-i obișnui cu un ton superior. Dealtfel francezii în general au totdeauna în vedere publicul și rămîn întorși spre el chiar și în mijlocul mișcării vii a farsei. *(E.*, II, 590)

...dacă în general deja muzica este în operă lucrul principal, care își primește, desigur, conținutul de la poezii și de la vorbire, dar îl tratează și-l realizează liber potrivit scopurilor ei, în timpul din urmă muzica a devenit, îndeosebi la noi, mai mult un lux, dobîndind o independență preponderentă „accesoriile", adică fastul decorurilor, splendoarea îmbrăcămintei, forța corurilor și gruparea acestora. Împotriva unui lux asemănător — destul de frecvent condamnat azi — se plîngea deja Cicero în legătură cu tragedia romană. În tragedie, unde substanța trebuie să fie totdeauna poezie, o astfel de etalare fastuoasă a laturii exterioare sensibile nu este, desigur, la locul ei, cu toate că în *Fecioara din Orléans* Schiller a

alunecat pe acest drum greșit. În schimb, operei, dată fiind somptuozitatea senzorială a cîntecului și a sonorității vocilor și instrumentelor, i se poate îngădui uzul elementelor de seducție pe care-l constituie montarea exterioară și execuția, element ce iese pentru sine în relief. [...] Acestei pompe senzoriale, care, evident, este totdeauna semnul decadenței incipiente a artei autentice, îi corespunde apoi, ca cel mai potrivit conținut, mai cu seamă miraculosul, fantasticul, fabulosul, rupt din înlănțuirea inteligibilă. În al său *Flaut fermecat*, Mozart ne-a dat exemplul cel mai plin de măsură și cel mai desăvîrșit realizat din punct de vedere artistic al acestui procedeu. Dar cînd toate artele punerii în scenă, ale costumului, ale instrumentării, etc. sînt epuizate și cînd conținutul cu adevărat dramatic nu este luat pe deplin în serios, lucrul cel mai bun ce ne rămîne de făcut este să ne imaginăm că citim în *O mie și una de nopți*, dacă avem dispoziție sufletească pentru așa ceva.

[...] Observațiile de mai sus se potrivesc și baletului de azi, căruia de asemenea îi convin înainte de toate fabulosul și miraculosul. Și aici, în afară de frumusețea picturală a grupărilor și tablourilor, mai cu seamă fastul schimbător și farmecul decorurilor, al costumelor și al luminilor a devenit principalul, încît cel puțin ne simțim transportați într-o lume în care intelectul prozei și nevoile și strîmtorile cotidianului sînt lăsate în urma noastră. Pe de altă parte, cunoscătorii sînt fermecați de bravura și dexteritatea picioarelor, care dețin rolul principal în dansul actual. Dar cînd este vorba să străbată și o oarecare expresie a spiritului prin această simplă abilitate pînă în extrema absurdului și a sărăciei spirituale, după învingerea completă a tuturor dificultăților tehnice trebuie să intervină aici o măsură și o euforie sufletească a mișcării, o libertate și o grație, care sînt extrem de rare. Ca al doilea element se adaugă apoi la dans — care ia aici locul corurilor și al părților de solo din operă — pantomima ca expresie propriu-zisă a acțiunii, care, pe măsură ce a crescut abilitatea tehnică a dansului modern, s-a devalorizat și a decăzut, încît din baletul actual amenință să dispară tot mai mult singurul element care ar fi în stare să-l ridice în domeniul liber al artei. *(E.,* II, 591-592)

...în ceea ce privește comedia modernă, în ea dobîndește importanță esențială o deosebire pe care am menționat-o cînd am tratat despre comedia atică ; anume deosebirea ce există între cazul cînd neghiobia și unilateralitatea personajelor care acționează apar ridicole numai pentru alții și cazul în care ele apar ridicole și în propriii lor ochii, deci între cazul cînd numai spectatorii rîd de figurile comice și cazul cînd rîd și ele însele de ele. Aristofan, comicul autentic, a făcut numai din ultimul caz principiu fundamental al reprezentărilor sale dramatice. Dar, deja în comedia greacă mai nouă și apoi în Plaut și la Terențiu se dezvoltă direcția opusă, care ulterior, în comedia modernă, devine atît de general, încît o mulțime de creații comice se îndreaptă în felul acesta mai mult sau mai puțin spre ridicolul pur prozaic, ba chiar spre ceea ce e aspru și dezagreabil. Mai cu seamă Molière stă pe această poziție în comediile lui mai fine, care nu sînt farse. Prozaicul își are temeiul aici în faptul că indivizii își iau cu totul în serios scopul urmărit. De aceea ei îl urmăresc cu tot zelul propriu acestei seriozități și, la sfîrșit, cînd se văd înșelați sau cînd și-l distrug ei înșiși, ei nu pot rîde împăcați, ci rămîn numai obiectul păcălit al unui rîs straniu, cele mai adesea amestecat cu răutăți. Astfel, de exemplu, Tartuffe al lui Molière, *le faux dévot*, ca demascare a unui om cu adevărat ticălos, nu are în el nimic de rîs, ci e foarte serios, iar înșelarea lui Orgon atinge caracterul penibil al nenorocirii, care nu poate fi soluționată decît prin *Deus ex ma-*

china... [...] Nu are nimic cu adevărat comic în ea nici abstracția unor caractere ferme și urîte, ca, de exemplu, avarul lui Molière, al cărui serios prizonier absolut înăuntrul patimii lui mărginite nu-i permite deloc să-și elibereze sufletul din această sclavie. Mai cu seamă în acest domeniu [...] intriga este constituită dintr-un du-te-vino care poate fi sucit încoace și încolo și poate fi împletit în chipul cel mai ingenios, dînd naștere la infinit de multe situații. În născocirea unor astfel de intrigi și de complicații, cei mai fini maeștri sînt îndeosebi spaniolii, și ei au creat în acest domeniu multe lucruri grațioase și excelente. Conținutul acestor intrigi îl dau interesele iubirii, al onoarei etc., care în tragedie duc la cele mai profunde conflicte, dar care în comedie [...] se dovedesc a fi lipsite originar de substanță, suprimîndu-se comic prin ele însele. [...]

În felul acesta, comedia modernă înfățișează spectatorului în general interese private și caracterele acestui cerc cu ciudățeniile, ridicolul, anomaliile, neghiobiile lor, pe de o parte, zugrăvind caractere, pe de altă parte, prezentînd complicații comice de situații și stări. Dar acest gen de comedie nu este animat de o veselie atît de francă cum este cea care străbate ca o continuă împăcare toate comediile lui Aristofan. [...]

Cu toate acestea, în opoziție cu acest mod cu totul prozaic de a trata comedia, și lumea modernă a elaborat o poezie a comediei care este de natură autentic comică și poetică. Anume, în acest fel de comedie tonul fundamental îl dau iarăși sufletul care se simte la largul său, veselia și nepăsarea sigură în fața oricărei nereușite și poticneli, zburdălnicia și îndrăzneala prostiei în sine însăși fundamental fericită, a neghiobiei și a subiectivității în general, restabilindu-se astfel felul acesta cu o platitudine și o inferioritate mai adîncită a umorului, [...] ceea ce a produs în modul cel mai desăvîrșit Aristofan în domeniul său la cei vechi. Ca pe cel mai strălucit exemplu al acestei sfere vreau să-l mai amintesc o dată pe Shakespeare... (*E.*, II, 632-634)

Umor veritabil nu a existat decît rareori ; acum însă, cele mai spălăcite trivialități, dacă au numai culoare exterioară și pretenții de umor, vor să treacă drept pline de spirit și profunde. Dimpotrivă, Shakespeare posedă un mare și adînc umor și, cu toate acestea, nu lipsesc nici la el unele platitudini. Tot astfel surprinde și umorul lui Jean Paul, adesea prin profunzimea spiritului și frumusețea sentimentului, dar tot atît de frecvent și invers — prin gruparea barocă a unor obiecte disparate, care rămîn fără legătură între ele și ale căror relații, în care le combină umorul, cu greu se lasă descifrate. (*E.*, I, 301)

Dar, ajunsă pe această culme [umorul comicului, *n.n.*], comedia duce în același timp la disoluția artei în general. Scopul oricărei arte este identitatea produsă de spirit, în care se revelează veșnicul, divinul, adevărul în sine și pentru sine ca apariție concretă și figură reală pentru intuiția noastră exterioară, pentru sufletul și prezentarea noastră. Dar, dacă comedia nu ne înfățișează această unitate decît în procesul ei de autodistrugere [...], absolutul prezent și eficient nu mai apare în uniune pozitivă cu caracterele și scopurile existente reale, ci el își afirmă valabilitatea numai în forma negativă potrivit căreia tot ce nu-i corespunde se suprimă pe sine, numai subiectivitatea ca atare dovedindu-se în acest proces de disoluție asigurată în sine și sigură de ea însăși. (*E.*, II, 635)

...tratarea noastră nu se putea limita la o simplă critică a unor opere de artă și nici nu putea fi îndreptată pe seama celor ce vor să creeze opere de artă, și ea n-a avut alt scop decît a urmări conceptul fundamental al frumosului și al artei de-a lungul tuturor stadiilor pe care le parcurge acest concept în procesul său de realizare și de a-l face inteligibil pentru gîndire, demonstrîndu-l. (*E.*, II, 635-636)

INDICE

CUPRINS

În diviziunile de mai sus, A=principii, B=detalii.

Lector : MARIA SIMIONESCU
Tehnoredactor : ELENA CĂLUGĂRU

Bun de tipar: 8.V.1979. Tiraj: 48.160 ex. broşate.
Coli ed.: 17,33. Coli tipar: 11,50.



Tiparul executat sub comanda nr. 5.297/978 la Întreprinderea poligrafică Bacău. str. Eliberării nr. 63.
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Lucrarea a fost tipărită pe hîrtie fabricată de I. H. BUŞTENI